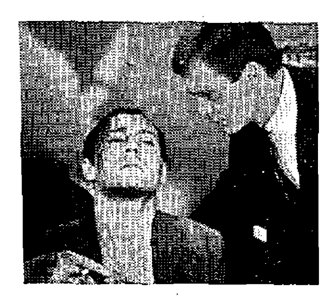
CAHIERS DU CINÉMA



134 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • AOUT 1962 ★ 134

NOTRE COUVERTURE



Maurice Ronet et Jean-Claude Darnal dans **LA DENONCIATION** de Jacques Doniol-Valcroze (**Films de la Pléiade**).

Ne manquez pas de prendre
Page 50
LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AOUT 1962 — Tome XXIII. — N° 134

SOMMAIRE

●

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef*
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer



Billy Wilder et Shirley Mac Laine pendant le tournage de *La Garçonnière.*

ENTRETIEN AVEC BILLY WILDER

par Jean Domarchi et Jean Douchet

Les « mots » de Billy Wilder sont célèbres, à Hollywood, et redoutés. C'est la verve de l'homme qui nous a attirés, il faut le dire, cette fois-ci, plus que son œuvre — qui n'est pas de celles que nous plaçons le plus haut, bien que nous la mettions volontiers cent coudées au-dessus de celles de nos compatriotes que Wilder admire. Apprécions donc la vivacité d'un propos tenu dans un français impeccable, sinon académique, dussions-nous le trouver trop peu métaphysique à notre goût.

Du journalisme au cinéma.

— Pourriez-vous, pour commencer, nous donner quelques précisions sur la façon dont vous êtes venu au spectacle, et sur votre période viennoise ?

— Je suis né en Autriche. Après le baccalauréat, j'ai été journaliste à Vienne, puis à Berlin. J'ai fait tous les genres de journalisme, y compris les nouvelles religieuses qui

m'ont donné l'occasion de rencontrer le cardinal Pacelli, qui depuis est devenu le pape Pie XII. J'ai fait aussi du journalisme sportif et de la critique de cinéma. Je parlais de Murnau, Lang... Lubitsch, lui, était déjà aux Etats-Unis à cette époque.

Nous étions jeunes et rêvions d'écrire des scénarios. C'est général : on croit toujours qu'en plus de son métier propre, on est aussi capable d'exercer celui de cinéaste, les coiffeurs et les femmes de chambre n'échappent pas à la règle. De même, les gens de cinéma croient tous qu'en plus de leur spécialité ils sont capables de faire le montage d'un film.

Un jour, dans un café — le « *Romanisches Café* » — fréquenté par des journalistes, des gens de théâtre et de cinéma et des joueurs d'échecs, j'ai fait la connaissance d'un homme qui s'occupait de publicité dans des magazines photographiques du genre de « *Coronet* ». Il m'a demandé si je voulais écrire un scénario. C'était en 1927-28, juste avant l'apparition du son (en Europe, du moins, car déjà en Amérique il avait fait son apparition). J'ai dit : « Je n'ai jamais fait de scénario, je ferai la mise en scène. Je n'ai jamais fait de films non plus, mais j'ai un oncle qui a une caméra. » Nous avons écrit un scénario très dilettante, qui représentait, si l'on veut, la nouvelle vague ou le néoréalisme de l'époque et qui s'appelait *Les hommes le dimanche*. Le metteur en scène était Siodmak. Le seul qui connaissait son métier dans l'équipe était le cameraman : Shuftan. Le deuxième assistant de Shuftan était Zinnemann. Ulmer était adjoint de Siodmak à la mise en scène.

Nous avons eu immédiatement des engagements avec la U.F.A. et nous avons commencé à écrire professionnellement des films pour les vedettes de l'époque : Lilian Harvey, Willy Fritsch... Nous avons aussi travaillé pour les productions Eric Pommer.

Puis, quand M. Hitler est venu, je suis parti. Je suis venu à Paris. J'y suis resté un an C'était difficile pour moi, car j'avais des difficultés avec la langue, mais j'ai réussi à faire un petit film : le second film de Danielle Darrieux : *Mauvaise graine*, en 1933, qui était produit par M. Corniglion-Molinier.

Ce que je voulais, c'était aller à Hollywood. Je leur ai d'abord vendu une histoire, puis je suis allé là-bas. Comme le film ne s'est pas fait, je suis allé au Mexique, puis je suis retourné aux Etats-Unis comme immigrant et j'ai demandé à devenir citoyen américain. J'ai appris la langue, j'ai écrit, j'ai fait des films produits par Hornblow, pour Claudette Colbert. Avec Lubitsch, j'ai fait deux films : *La Huitième Femme de barbe-bleue* et *Ninotchka*. On me chassait toujours du plateau, car ça me rendait malheureux de voir les transformations qu'on apportait pendant la mise en scène à mes scénarios, et je protestais. Finalement, je les emmerdais à un tel point qu'ils se sont débarrassés de moi en me faisant metteur en scène.

Lubitsch et le chapeau de Garbo.

— *Comment s'est déroulé votre travail avec Lubitsch, pour les deux films que vous avez faits ensemble ?*

— Lubitsch était un des très grands, comme Griffith, Eisenstein, le René Clair des débuts. Ce fut l'inventeur d'un style. Mais, comme on copie le style des grands couturiers, on a beaucoup copié son style.

D'abord je travaillais avec mon vieux collaborateur, Brackett, puis Lubitsch intervenait. On n'a pas vu son nom au générique comme écrivain, mais il a fait beaucoup. Il est évident que la « *Lubitsch touch* », il était seul à pouvoir la mettre. Nous amenions les idées, il les prenait ou non et il ajoutait des siennes.

Par exemple, Brackett, Walter Reisch et moi, nous avons travaillé des semaines en nous demandant comment l'on pouvait montrer que Garbo, dans *Ninotchka*, était en train de devenir bourgeoise, qu'elle commençait à s'intéresser aux choses du capitalisme.. Nous avions écrit des tas de choses, puis un jour Lubitsch a dit : « On va faire une scène avec le chapeau. » On la voit donc arriver au début, accompagnée des trois commissaires,



Fred Mac Murray dans *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*) (1945).

elle passe devant une vitrine dans laquelle elle voit un chapeau assez extravagant. Elle dit : « Comment une civilisation pourrait-elle survivre quand les femmes se mettent de tels chapeaux sur la tête ! C'est la fin du capitalisme ! » Puis on la voit passer devant la vitrine et elle fait : « Ha ! ha ! » Plus tard, enfin, elle chasse les trois commissaires de sa chambre, ferme sa porte, ouvre son placard, en sort le chapeau, se le met sur la tête et se regarde dans la glace. Cela, c'est du pur Lubitsch, la simplicité totale. Et ce n'est pas une trouvaille de scénariste, mais surtout une trouvaille plastique.

Dans *Le Lieutenant souriant*, il s'agissait de trouver un moyen pour montrer que le lieutenant a une affaire d'amour avec la reine. Le roi s'habille, dit au revoir à la reine et sort. Il descend l'escalier et Maurice Chevalier (le jeune lieutenant) entre dans la chambre à coucher de la reine. Comment le roi va-t-il découvrir que la reine le trompe ?

Voici ce que fait Lubitsch : il n'entre pas dans la chambre avec Chevalier. La caméra continue à suivre le roi qui descend, jusqu'au moment où celui-ci s'aperçoit qu'il a oublié son baudrier. Il remonte et entre dans la chambre (ici un peu de suspense) où l'on sait très bien qu'il y a la reine et le lieutenant. Mais Lubitsch n'entre toujours pas dans la chambre. Il reste devant la porte et l'on voit ressortir le roi. On est tout surpris : le roi a un grand sourire. Il a son baudrier en mains et il essaie de le mettre, mais il n'y a pas moyen : il est trop petit, ce n'est pas le sien ! Alors il s'arrête, et maintenant on sait qu'il sait, on sait aussi que le lieutenant a dû se déshabiller, *puisqu'il a abandonné son* baudrier. C'est seulement alors que Lubitsch entre dans la chambre et nous montre la scène.

Cela, c'est un art qui est mort avec Lubitsch. Pour moi, si je pouvais seulement trouver cinq pour cent d'idées à la Lubitsch, je serais très fier.

Du scénario à la mise en scène.

— *Quand vous étiez scénariste, trouviez-vous normal que le metteur en scène ne respecte pas vos intentions de scénariste ?*

— Il y a quelques grands qui font mieux que le scénario qui leur a été donné, mais quatre-vingt-dix-huit pour cent des metteurs en scène gâchent ce qu'il y a sur le papier. Quand vous écrivez pour le théâtre, on ne change rien de ce que vous faites. Au cinéma, on se fout du scénariste. On l'a payé, alors on fait ce qu'on veut de son travail. C'est ennuyeux. A l'époque dont je vous parle, surtout, on vous changeait la moitié de votre scénario.

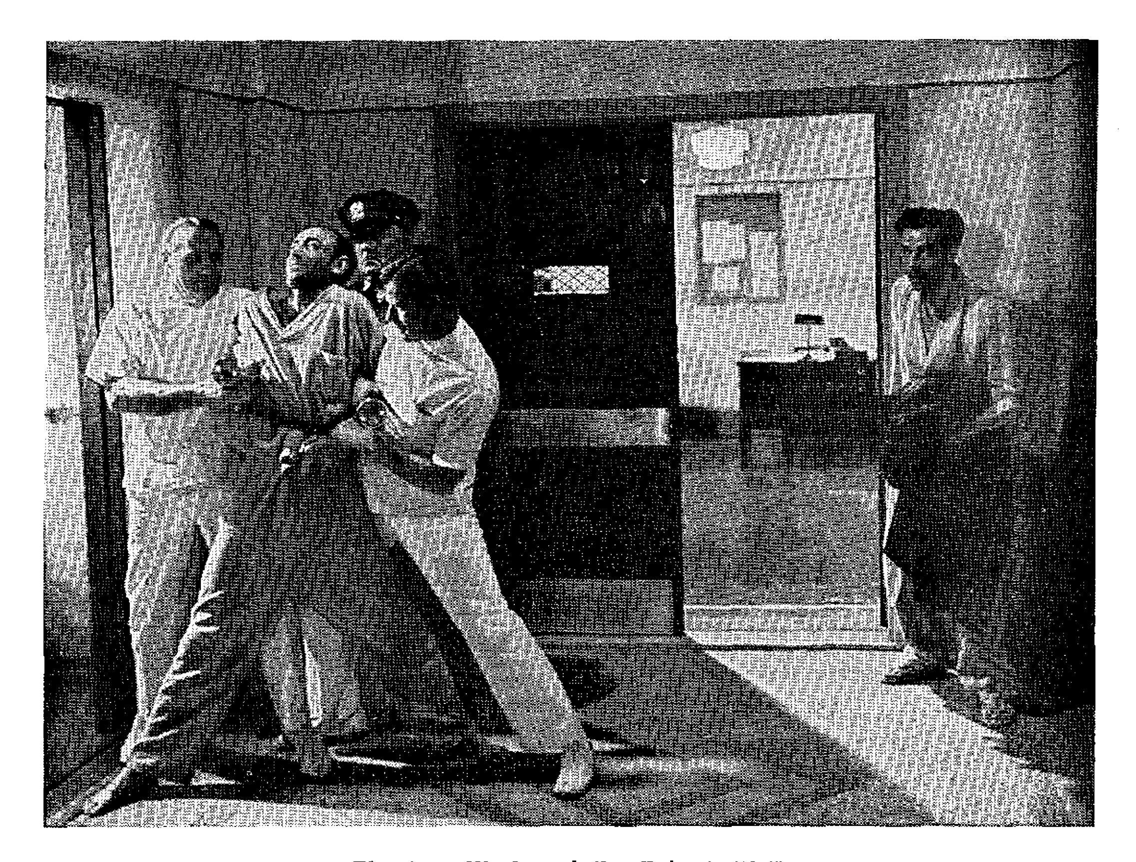
Au cinéma, quand il y a trop de monde à s'occuper du scénario, il y a dispersion. Il faut deux yeux pour conduire une histoire : ceux de l'écrivain, ou du metteur en scène ou du producteur, mais il ne faut pas qu'il y en ait quatre ou huit... C'est pourquoi je suis devenu metteur en scène : je voulais raconter mon histoire de bout en bout.

J'ai commencé ma carrière de metteur en scène en 1940. J'ai écrit un scénario avec Brackett : *Ball of Fire,* pour Hawks, avec Barbara Stanwyck et Gary Cooper comme interprètes. Je suis resté constamment sur le plateau, car j'ai beaucoup d'estime pour Hawks qui connaît très bien son métier et fait de très bons films. Je demandais des renseignements sur tout. Cela a duré neuf à dix semaines, puis M. Hornblow m'a donné ma chance. Je savais très bien que, pour débuter, il me fallait un succès de box office. Une fois qu'on a réussi, on peut prendre ses risques. Beaucoup de grands scénaristes qui, pour leur premier film, ont fait des folies, ont perdu leur chance. A ce moment, il devient très difficile d'avoir une deuxième chance.

J'ai donc pris une petite comédie : *Uniforme et jupons courts,* avec Ginger Rogers qui venait d'avoir l'Oscar, et ça a bien marché. Puis j'ai fait, à toute vitesse, les *Cinq secrets du désert,* avec Stroheim dans le rôle de Rommel. Puis un film plus ambitieux : *Assurance sur la mort.*

On me dit maintenant que tout ce qu'on voit à la télévision dans le genre policier imite cette façon de raconter une histoire. Il y a le détective privé, la préparation de l'assassinat, le crime et le châtiment. J'ai tourné le film d'après une nouvelle de James Cain, mais j'ai écrit le scénario avec un homme qui est beaucoup plus fort que Cain : Chandler. Je l'ai écrit en sept semaines, j'ai fait le film en quarante jours. Ç'a été très dur d'avoir Mac Murray, car il ne voulait pas jouer le rôle d'un assassin. C'était très mal vu, dans le vieux cinéma. Le film a eu beaucoup de succès, il a même failli avoir l'Oscar, mais c'est *Going My Way,* très populaire à l'époque, qui l'a emporté.

L'année suivante, j'ai eu davantage de chance avec *The Lost Weekend.* C'est à partir de ce moment-là qu'on a commencé à me connaître comme « *director* ».



The Lost Week end (*Le Poison*) (1945).

Jusqu'à ces dernières années, il y avait seulement deux metteurs en scène de valeur qui étaient connus du grand public : De Mille et Hitchcock. Même Lubitsch n'était connu que dans notre milieu. Le metteur en scène n'était pas reconnu comme auteur, la mode est venue d'Europe, elle a gagné New York, puis Hollywood, le metteur en scène, lui aussi, est devenu une vedette. Il y a dix jours, à New York, j'ai vu pour la première fois mon nom aussi grand que celui de la vedette, James Cagney. C'est au journalisme européen que nous devons cela. Auparavant, on connaissait Samuel Goldwyn ou Selznick, et on croyait que c'était eux qui faisaient la mise en scène de leurs films.

— *Quel est le rôle exact du producteur dans les films américains ?*

— Le producteur joue un rôle plus ou moins grand dans le film, suivant la position du metteur en scène. Mais en Amérique, ce n'est pas comme ici où le producteur est celui qui a de l'argent. Chez nous, c'est celui qui représente la production sur le plateau. Certains travaillent beaucoup sur le film, ils préparent l'histoire et ensuite seulement choisissent le metteur en scène qui la réalisera. Jusqu'à la fin du film, ils restent responsables artistiquement et financièrement.

Pasternak, par exemple, ne fait pas de choses mémorables, mais il est pratique, commer-

cial. Nous sommes une industrie... Cela n'a rien de mal, lorsqu'on sait très bien qu'on est commercial, qu'on ne se donne pas l'illusion de faire autre chose.

— *Et vos producteurs à vous ?*

— Après mon premier film, Brackett est devenu producteur. Je n'ai jamais eu d'ennuis avec lui. Avec Hornblow, j'ai tourné *Témoin à charge*. Il m'a laissé faire ce que je voulais; quand j'avais une bonne idée, nous la prenions. C'est Hornblow qui m'a donné ma chance en 1940 ; lui mis à part, je n'ai jamais travaillé qu'avec Brackett.

Cela arrive parfois qu'un producteur réduise le metteur en scène au rôle de simple exécutant, mais c'est rare. En général, un metteur en scène travaille toujours sur le scénario.

Je ne suis pas méchant.

— *Il y a dans vos films une vision assez pessimiste, assez grinçante du monde, surtout du monde américain. On retrouve cela aussi bien dans vos comédies que dans vos films noirs.*

— Ce n'est pas vrai du tout ! *La Garçonnière*, par exemple, ce n'est pas un film pessimiste : à la fin, le jeune homme s'est transformé, il est devenu honnête. J'ai présenté récemment ce film à Berlin. C'était avant le 13 août, juste avant qu'on ne commence à construire le mur. On m'a invité au club communiste de Berlin-Est où le film a été montré et qui voulait acheter le film pour les pays communistes. Ils disaient : c'est tellement antiaméricain ! Mais est-ce que ce genre d'histoire ne peut se dérouler partout ? Je le leur ai demandé, ils m'ont dit : « Oui, bien sûr. » Est-ce que ça ne pourrait pas se dérouler à Moscou ? Ils n'étaient pas d'accord : « A Moscou ? Jamais ! » Et ils ont sans doute raison : à Moscou, personne ne doit posséder d'appartement !

Pour en revenir à mes films, je ne crois pas qu'ils soient pessimistes. *Big Carnival*, lui, l'était, mais pas les autres. Et puis le drame, c'est que la vertu n'est pas photogénique. Il faut savoir passer du blanc au noir.

— *Ce qui nous frappe, c'est que les cinéastes qu'on pourrait appeler de l'Ecole de Vienne, depuis Stroheim jusqu'à Preminger et Mankiewicz (on pourrait y ajouter Cukor, bien qu'il ne soit pas de Vienne) ont tous quelque chose en commun.*

— Ajoutez-y aussi Ophuls.

— *Oui, mais chez lui la parenté est moins sensible. En tout cas, vous avez en commun une vision assez méchante du monde. A quoi est-ce dû ?*

— En ce moment je me prépare à faire un film, *Irma la douce* (que j'appelle Paula l'acide) qui se passe au milieu des putes et des macs de Paris. Est-elle méchante ? Elle est française. Je prends l'histoire qu'on me donne et je la tourne dans le milieu où elle se déroule. Va-t-on me dire encore que je fais un film méchant ?

— *A partir d'une histoire donnée, vous allez sans doute créer un climat qui ne sera guère tendre. C'est ce que vous avez fait avec* La Garçonnière. *La réception de Noël, on ne peut pas dire que ce soit gentil.*

— C'est simplement typique. C'est la vérité. On ne peut pas partir de là pour dire que je suis pessimiste ou désespéré.

— *Disons alors que vous avez une vision lucide du monde, que vous démystifiez un monde que Capra, lui, a idéalisé à coups de bons sentiments.*

— Chaque cinéaste a ses couleurs, comme un peintre. Certains peignent comme Dufy, d'autres font plus sombre, comme Soutine, si l'on veut, mais jamais je n'ai réfléchi pour savoir si j'étais amer ou cruel ou pessimiste ou quoi que ce soit. Une histoire me plaît, c'est tout, je raconte ce que j'aime.



Kirk Douglas dans *The Big Carnival* (*Le Gouffre aux chimères*) (1951).

Le grain d'Ingmar Bergman.

— *Vous avez en général de très bons scripts au départ. Pouvez-vous nous dire pourquoi, par exemple, vous vous êtes intéressé à* Ariane ?

— J'avais la chance de pouvoir prendre Audrey Hepburn, et il me semblait que le film pouvait être très bon, avec de l'émotion, de l'humour et tout. Mais je ne pense jamais à mes films, une fois qu'ils sont finis. Je ne les revois jamais et je ne les reverrais pas pour mille dollars ! Je vois trop mes fautes et cela me rend nerveux. Une fois qu'un film est terminé, ce qui m'intéresse, c'est le prochain.

— *Vous avez, je crois, une prédilection pour* Stalag 17.

— Oui, il y avait dedans bien des choses que j'aimais. J'aime aussi *Boulevard du Crépuscule*. Il y a dans mes films cinq ou dix minutes, ou parfois trente secondes qui sont réussies, mais personne n'a eu la possibilité de faire un film parfait, sauf peut-être en Russie où un cinéaste peut travailler sans être pressé par le temps et sans être emmerdé par les questions financières.

Je travaille bien mes films, mais doucement. Je ne suis pas obsédé de perfection. Et puis j'ai vu des films parfaits qui ne parvenaient pas à accrocher, d'autres, pleins de

fautes, qui passaient très bien. Ce qui m'intéresse beaucoup, dans mon travail, c'est que, lorsqu'on commence à réaliser un plan, on ne sait jamais si celui auquel on va aboutir est bien celui qui avait été prévu. Est-ce que ça va marcher ou non ? Parfois ça marche, ça vole même, et parfois c'est la chute... J'ai vu des films affreux dans lesquels pourtant quelque chose vivait, vibrait, sortait de l'écran. Lorsqu'on fait un film, on ne sait jamais si ce qu'on fait va vibrer. On est devant un problème, on se décide, à la seconde même où l'on se décide, le succès ou l'insuccès est, lui aussi, décidé, mais on ignore dans quel sens. On a beau connaître son métier, on ignore toujours si la décision qu'on vient de prendre est juste.

Lindberg fut une mauvaise décision... J'y ai réussi quelques bons moments, mais je n'ai pas pu dépeindre un caractère. C'est cela qui manquait : l'exploration d'un caractère.

— *C'était un de vos rares films en couleurs, avec* The Emperor Waltz *et* Seven Year Itch. *Ferez-vous d'autres films en couleurs, et, si oui, que rechercherez-vous dans la couleur ?*

— Je vais faire *Irma la douce* en couleurs. J'espère attraper le gris et le bleu de Paris. Je déteste les couleurs violentes. J'aimerais que le film retrouve le noir et le blanc. Les Anglais et les Japonais réussissent très bien cela, mais, en Amérique, les couleurs ressemblent à celles des glaces qu'on sert dans les restaurants.

— *Etes-vous influencé par le style expressionniste, ou cherchez-vous à le rejoindre, lorsque vous marquez de façon crue les lumières et les ombres ?*

— Je voudrais surtout donner l'impression que la meilleure mise en scène est celle qu'on ne voit pas. Si on truque les choses, si on réalise la prise de vue unique, celle que personne avant vous n'a jamais faite, celle qui fera soupirer les gens d'aise, alors on est mort ! Il faut que le public oublie qu'il y a un écran. Il faut les amener dans l'écran, jusqu'à ce qu'ils oublient que l'image a deux dimensions seulement. Si on fait artistique, voulu, recherché, on rate tout. Les critiques surtout en Amérique, sont un peu... Quand par exemple ils parlent de la photographie des films d'Ingmar Bergman, ils admirent le grain. Ils disent : c'est magnifique ! Mais à quoi est-il dû, le grain ? Simplement au fait que la copie a subi un nouveau tirage pour qu'on y mette les sous-titres. Ce n'est plus la copie originale, mais cela ils ne le savent pas.

Partir de millions d'idées.

— *Quelles sont vos méthodes de travail ?*

— Je travaille dans ma chambre, avec mon scénariste. Parfois nous écrivons, parfois nous discutons. Quand nous sommes désespérés, nous nous taisons. Il arrive que nous écrivions douze pages dans l'après-midi. Tout arrive. Nous restons dans ma chambre de 9 h. du matin à 6 h. du soir, aussi régulièrement que des employés dans leur bureau.

La difficulté n'est pas de trouver des idées à partir de rien, c'est de partir de millions d'idées dont la plupart n'ont rien à voir avec ce qu'on doit faire. Le premier grand travail est de mettre au panier tout ce qu'on écrit d'inutile.

— *Vous concevez le film dès le scénario. Comment le poursuivez-vous sur le plateau ?*

— Quand j'arrive sur le plateau, les décors sont construits, le film est prêt, j'ai donc très rarement des ennuis. Lorsqu'un metteur en scène n'a pas assez travaillé son film, il arrive qu'il doive supprimer des dialogues, parfois en ajouter ; souvent, ce qu'il enlève était très important et ce qu'il ajoute est idiot. Il faut préparer.

— *Et les décors ?*

— Je les discute avec Trauner. Je lui dis la façon dont je les vois. Je sais qu'il me



Humphrey Bogart et Audrey Hepburn dans *Sabrina* (1954).

faut tel escalier, telle fenêtre... Je lui dis ce que j'ai l'intention d'en faire, et je sais qu'il réalisera ce qu'il faut.

— *Et les couleurs ?*

— Je n'ai pas l'ambition de vouloir me référer à tel ou tel peintre, de vouloir recréer tel ou tel style. Mais si je demande tel ou tel ton, je me dis que les critiques vont sûrement penser que j'ai pensé quelque chose ! On a tellement parlé de l'âne mort sur le piano de Cocteau (1) ! Mais qu'avait-il pensé ? Il n'avait sans doute rien pensé du tout ! Ce sont les critiques qui, après coup, ont pensé. Je suis honnête, je fais mon film simplement, je sens l'ambiance, c'est tout.

(1) N.D.L.R. — En fait, de Bunuel, dans *Un chien andalou.*

Le public a le dernier mot.

— *Et la direction d'acteurs ?*

— Je ne viens pas du théâtre, je n'ai pas étudié Reinhardt, ou Strasberg, ou l'Actor's Club. J'ai je crois une bonne idée de l'acteur. J'ai l'oreille sensible au dialogue, je fais attention à ne pas ennuyer le public, je ne parle pas de choses qui prennent trop de temps. Quand je pense à tout ce qui se passe dans *L'Avventura* et qui dure des années et des années !... Oh ! mon Dieu ! Je n'ai pas l'audace d'emmerder les gens ! J'ai peur de les endormir. Je me dis que je ferai peut-être un moins d'art et que les critiques très spécialisés diront que je suis un con d'américain, mais je n'ai pas l'audace de faire ces choses.

Il suffit d'avoir dans la tête le rythme de chaque scène du film. Quand j'arrive sur le plateau, je me pose le problème de la scène à tourner, de son pourquoi, de son rythme. J'espère que les acteurs ont étudié leur texte et je leur dis : allez-y ! Ils commencent, et parfois ils apportent quelque chose de supérieur à ce que j'avais imaginé. Dans ce cas-là, je prends. S'ils sont mauvais, je les corrige, le plus tranquillement possible, mais jamais je n'énumère tout ce qu'ils ont à faire. Je ne leur dis pas : maintenant tu prends une cigarette, puis tu regardes là, puis là, et tu fais un pas dans cette direction... Je veux que chacun, sur le plateau, se sente un collaborateur. Les acteurs aiment ça. Certains arrivent sur le plateau complètement vides. A ceux-là il faut tout dire. Ce sont souvent de très bons acteurs. Par contre, Laughton arrive avec quarante interprétations possibles d'une scène. Il y a le choix. Alors nous échangeons des idées, il essaye quelques-unes de ses interprétations et nous choisissons l'une d'elles. Parfois nous en combinons plusieurs.

Parmi les acteurs à qui il faut tout dire, il y a aussi ceux qui sont très prétentieux. A ceux-là il faut tout expliquer depuis le début. Par exemple : ton oncle était pédéraste et autrefois, etc., choses qui n'ont rien à voir avec le film et qu'on ne verra jamais dedans. Seulement ça leur plaît beaucoup, car ils se disent que ce bon vieux Wilder il a étudié Freud et ça les flatte. D'autres sont stupides. Avec eux il faut être direct, primitif.

Les acteurs sont des patients, nous sommes le médecin qui doit s'adapter à des clients différents. Ils sont aussi comme des partenaires, au bridge, dont il faut comprendre la manière, si l'on veut pouvoir faire équipe avec eux.

Il faut ressentir leur façon de voir les choses. Devant un acteur, il faut se demander s'il va être gêné ou non par telle pensée, tel thème. S'il est capable ou non d'y ajouter quelque chose, s'il a les moyens, la technique, le style pour le faire. Certains interprètes peuvent vous aider à raconter l'histoire.

De toute façon, c'est vous qui la racontez, l'histoire, et tout se ramène à l'idée centrale : qu'est-ce que cela veut dire ? Comment le public prendra-t-il cela ? Sera-t-il ému ou non ? Continuera-t-il à penser à ce qu'il aura vu ? Il faut faire en sorte que les gens soient plus riches en sortant de la salle qu'en y entrant. Il faut qu'ils aient ri, qu'ils se soient amusés, il faut qu'ils sentent mieux les choses ou plus profondément, il faut toujours se demander si on a réussi ou non à leur ouvrir des fenêtres qui étaient fermées.

Je connais Marilyn comme ma poche.

— *Pensez-vous qu'il soit préférable de bien connaître un acteur dans le privé pour pouvoir le diriger ?*

— Il est préférable de connaître un acteur pour savoir ce qu'on peut ou non lui demander. Je connais Lemmon, Holden, Monroe comme ma poche et je sais ce que je peux leur faire faire. Marilyn, je sais ce qui va ou non avec sa personnalité. Elle ne peut pas tout faire. Il y a des choses qui lui sont particulières, il faut avoir préparé un matériel spécial pour elle.



Marilyn Monroe et Tom Ewell dans *Seven Year Itch* (*Sept ans de réflexion*) (1955).

La grande règle est de ne jamais rien prendre que ce qui convient au film. Pas question de faire d'abord plaisir à un tel ou de prendre telle actrice parce qu'on veut coucher avec. A partir du moment où le film est en jeu, il ne faut plus penser qu'à lui. J'aime beaucoup ma femme, mais si à propos d'un film je dois faire quelque chose pour elle qui ne soit pas bon pour le film, je refuserais, même si ça devait amener la fin de mon mariage. Et je refuserais aussi à ma mère, si elle était vivante, mais elle est morte à Auschwitz. C'est le film qui m'intéresse, ce qui n'est pas bon pour le film, je ne l'utilise pas.

— *Je crois que vous aviez quelque chose à ajouter concernant Marilyn.*

— Elle fait vivre toute une scène par sa seule présence, si elle est utilisée suivant sa personnalité. Dans la scène de *Seven Year Itch,* où elle est dans la chambre du garçon, elle n'a même pas besoin de jouer : elle est déjà la femme la plus excitante du monde, celle qui fait le mieux l'amour (peut-être est-ce vrai, je l'ignore, en tout cas c'est ce qu'on croit) et déjà toute sa personne fait que la scène prend. Cela fait partie de ces choses spéciales que seule Marilyn peut réussir.

— *Aimeriez-vous diriger Bardot ?*

— Oh ! j'adore Brigitte Bardot ! Dans *La Vérité,* elle est excellente.

Je suis un très grand ami et admirateur de Clouzot, comme beaucoup de gens qui font partie de ce qu'on appelle l'ancienne vague, et je crois que *La Vérité* est un très grand

film. *Les Diaboliques* est un des meilleurs films que j'ai jamais vus et *Le Salaire de la peur* est un chef-d'œuvre.

Mais j'aime aussi beaucoup Bardot dans *En cas de malheur* qui est aussi un très grand film. Je suis aussi un très grand admirateur d'Autant-Lara, et du *Diable au corps*. Ils connaissent leur métier, ils ont fait des films qui font partie de l'histoire du cinéma ; seulement, on les a laissés tomber. Je ne connais pas le dernier Clair, mais j'ai une très grande estime pour tous ces gens-là.

Quant à Brigitte Bardot, je la connais très peu. J'ai parlé une fois avec elle : elle voulait jouer *Irma la douce,* mais ce n'était pas possible, car j'ai pris uniquement des acteurs américains. Il faudrait écrire une histoire spécialement pour elle : elle a vraiment quelque chose.

— *Quels sont les gens qui vous ont le plus impressionné ? Vous avez parlé au début de Lang, Murnau...*

— Je n'ai pas connu personnellement Murnau. C'est surtout Stroheim qui, dans ma jeunesse, m'a marqué. Mon idéal, si le mélange était possible, serait Lubitsch plus Stroheim. J'ai aussi beaucoup admiré Sternberg, et certains Vidor comme *La Foule*.

Quand je parle ici avec les gens, je suis étonné de voir quels sont ceux qu'ils considèrent comme de grands metteurs en scène. J'ai entendu dix noms (non, je ne vous le dirai pas) et je me suis dit : mais enfin sont-ils fous ? De toute façon, ce qu'ils pensent n'est pas intéressant.

Moi je crois qu'il y a peu de metteurs en scène qui soient supérieurs à George Stevens. C'est le maître des maîtres ! Très peu de gens l'égalent, sauf peut-être Willy Wyler. Il y a aussi, c'est un des plus grands du monde, David Lean, et aussi Fellini. Mais maintenant, on ne parle plus des anciens, on les a oubliés, on ne parle plus que des jeunes...

(Propos recueillis au magnétophone.)

FILMOGRAPHIE DE BILLY WILDER

Billy Wilder est né le 22 juin 1906 à Vienne. D'abord journaliste, il est introduit dans les milieux cinématographiques par Robert Siodmak.

SCENARIOS

ALLEMAGNE

1929 : *Menschen am Sonntag (Les Hommes le dimanche)*, de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer.

1930 : *Der falsche Ehemann,* de Johannes Guter.

1931 : *Emil und die Detektive,* de Gerhardt Lamprecht.
Ihre Hoheit befiehlt, de Hans Schwarz.
Der Mann, der seinen Mörder sucht, de Robert Siodmak.

1932 : *Das Blaue vom Himmel,* de Victor Janson.
Ein blonder Traum.
Es war einmal ein Waltzer, de Victor Janson.
Scampolo, ein Kind der Strasse, de Hans Steinhoff.
Madame Wunscht keine Kinder, de Hans Steinhoff.

Was Frauen traümen, de Geza Von Bolvary.

FRANCE

1933 : *Adorable* (Fox), de William Dieterle, avec Danielle Darrieux. *Coscénariste* : Paul Frank.

U.S.A.

1934 : *One Exciting Adventure* (Universal), de Ernst L. Frank. *Coscénariste* : Franz Schulz.
Music in the Air (Fox), de Joe May. *Coscénariste* : Howard I. Young.

1935 : *Lottery Lover* (Fox), de William Thiele. *Coscénaristes* : Siegfried M. Herzig, Maurice Hanline, Franz Schulz.
Under Pressure (Fox), de Raoul Walsh. *Scénariste* : Borden Chase. (Certains index américains signalent une participation de Wilder.)

1937 : *Champagne Waltz* (Paramount), d'Edward Sutherland. *Coscénariste* : H. S. Kraft.

1938 : *Blubeard's Eight Wife* (Paramount), d'Ernst Lubitsch. *Coscénariste* : Charles Brackett.

1939 : *Midnight* (Paramount), de Mitchell Leisen. *Coscénariste* : Charles Brackett.
What a Life (Paramount), de J. Theodore Reed. *Coscénariste* : Charles Brackett.
Ninotchka (M.G.M.), d'Ernst Lubitsch. *Coscénaristes* : Charles Brackett et Walter Reisch, d'après une histoire de Melchior Lengyel.

1940 : *Rythm on the River* (Paramount), de Victor Schertzinger. *Coscénariste* : Jacques Thery.
Arise My Love (Paramount), de Mitchell Leisen. *Coscénaristes* : Charles Brackett et Jacques Thery.
Hold Back the Dawn (Paramount), de Mitchell Leisen. *Coscénariste* : Charles Brackett.

1941 : *Ball of Fire* (R.K.O.), de Howard Hawks. *Coscénariste* : Charles Brackett, d'après « From A to Z » de Thomas Monroe et Billy Wilder.

1948 : *A Song is Born* (R.K.O.), de Howard Hawks. Remake du précédent.

*

FILMS

Billy Wilder a mis en scène les films suivants :

EN FRANCE

1933 : MAUVAISE GRAINE. *Coréal.* : Alexander Esnay. *Sc.* : Alexander Esnay, H. G. Lustig, d'après un sujet de Billy Wilder. *Int.* : Danielle Darrieux, Pierre Mingand, Raymond Galle, Paul Velsa, Jean Wall, Michel Duran, Maupi, Paul Escoffier.

AUX U.S.A.

1942 : THE MAJOR AND THE MINOR (UNIFORMES ET JUPONS COURTS) (Paramount). *Pr.* : Arthur Hornblow, jr. *Sc.* : Charles Brackett, Billy Wilder, d'après une pièce d'Edward Childs et un roman de Fannie Kilbourne. *Ph.* : Leo Tover. *Mus.* : Robert Emmet Dolan. *Dir. Art.* : Hans Dreier, Roland Anderson. *Mont.* : Doane Harrison. *Int.* : Ginger Rogers, Ray Milland, Rita Johnson, Diana Lynn, Robert Benchley, Frankie Thomas, Edward Fielding, Raymond Roe, Charles Smith, Lola Rogers, Billy Dawson, Tommy Dugan, Larry Dunn, Norma Varden, Mary Field, Erno Verebes, Boyd Irwin.

1943 : FIVE GRAVES TO CAIRO (LES CINQ SECRETS DU DÉSERT (Paramount). *Pr.* : Billy Wilder, Charles Brackett. *Sc.* : Charles Brackett, Billy Wilder, d'après la pièce de Lajos Biro. *Ph.* : John Seitz. *Mus.* : Miklos Rosza. *Dir. Art.* : Hans Dreier, Ernst Gegte. *Mont.* : Doane Harrison. *Int.* : Eric Von Stroheim, Anne Baxter, Akim Tamiroff, Franchot Tone, Peter Van Eyck, Fortunio Bonanova, Konstantin Shayne, Fred Nurney, Miles Mander, Ian Keith, Leslie Denison.

1945 : DOUBLE INDEMNITY (ASSURANCE SUR LA MORT) (Paramount), 106 min. *Pr.* : Joseph Sistrom. *Sc.* : Billy Wilder, Raymond Chandler, d'après le roman de James Cain. *Ph.* : John Seitz. *Mus.* : Miklos Rosza. *Déc.* : Bertram Granger. *Dir. Art.* : Hans Dreier, Hal Pereira. *Mont.* : Doane Harrison. *Int.* : Barbara Stanwyck, Fred Mac Murray, Edward G. Robinson, Jean Heather, Tom Powers, Byron Barr, Richard Gaine, Fortunio Bonanova, Porter Hall, John Philliber, Boyd Irwin, Mona Freeman, Betty Farrington.

1945 : THE LOST WEEKEND (LE POISON) (Paramount), 101 min. *Pr. et Sc.* : Charles Brackett, Billy Wilder. *Ph.* :

John Seitz. *Mus.* : Miklos Rosza. *Déc.* : Bertram Granger. *Dir. Art.* : Hans Dreier, Earl Hedrick. *Int.* : Ray Milland, Jane Wyman, Philip Terry, Howard Da Silva, Doris Dowling, Franck Faylen, Mary Young, Anita Bolster, Lillian Fontaine, Frank Orth, Lewis L. Russel, Theodora Lynch, Byron Foulger.

1947 : THE EMPEROR WALTZ (LA VALSE DE L'EMPEREUR) (Paramount), 106 min. *Pr.* : Charles Brackett. *Sc.* : Charles Brackett, Billy Wilder. *Ph.* : George Barnes (Technicolor). *Déc.* : Sam Comer, P. Huldschinsky. *Mus.* : Victor Young. *Mont.* : Doane Harrison. *Int.* : Bing Crosby, Joan Fontaine, Roland Culver, Lucile Watson, Richard Haydn, Harold Vermilyea, Sig Ruman, Julia Dean, Bert Prival, Alma Mac Rorie.

1948 : A FOREIGN AFFAIR (LA SCANDALEUSE DE BERLIN) (Paramount), 116 min. *Pr.* : Charles Brackett. *Sc.* : Billy Wilder, Charles Brackett, Richard L. Breen, d'après un sujet de David Shaw. *Adapt.* : Robert Harari. *Ph.* : Charles B. Lang. *Mus. et Lyrics* : Frederick Hollaender. *Déc.* : Hans Dreier. *Mont.* : Doane Harrison. *Int.* : Marlène Dietrich, John Lund, Jean Arthur, Millard Mitchell, Peter Van Zerneck, Stanley Prager, Billy Murphy, Gordon Jones, Freddie Steel, Raimond Bond, Boyd Davis, Robert Malcom, Charles Meredith, Michael Raffeto, James Larmor, Damian O'Flynn, Frank Fenton, Harlan Tucker, William Neff, George Carleton, Zivko Simunovitch.

1950 : SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DU CRÉPUSCULE) (Paramount, 110 min. *Pr.* : Charles Brackett. *Sc.* : Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marskman, jr. *Ph.* : John Seitz. *Mus.* : Franz Waxman. *Déc.* : Sam Comer, Roy Moyer. *Dir. Art.* : Hans Dreier, John Meehan. *Mont.* : Arthur Schmidt, supervisé par Doane Harrison. *Int.* : William Holden, Gloria Swanson, Eric Von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Lloyd Gough, Jack Webb, Franklyn Farnum, Cecil B. De Mille, Buster Keaton, Hedda Hopper, Anna Q. Nilsson, H. B. Warner, Ray Evans, Jay Livingstone.

1951 : THE BIG CARNIVAL (ex ACE IN THE HOLE) (LE GOUFFRE AUX CHIMÈRES) (Paramount), 112 min. *Pr.* : Billy Wilder. *Sc.* : Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman. *Ph.* : Charles B. Lang. *Mus.* : Hugo Friedhofer. *Déc.* : Sam Comer, Ray Moyer. *Dir. Art.* : Hal Pereira, Earl Hedrick. *Cost.* : Edith Head. *Mont.* : Doane Harrison. *Int.* : Kirk Douglas, Jan Sterling, Bob Arthur, Porter Hall, Frank Cady, Richard Benedict, Ray Teal, John Berkes, Frances Domingues, Gene Evans, Frank Jaquet, Harry Harvey, Bob Dumpas.

1952 : STALAG 17 (STALAG 17) (Paramount), 120 min. *Pr.* : Billy Wilder. *Sc.* : Billy Wilder, Edwin Blum, d'après la pièce de Donald Bevan et Edmund Trzcinski. *Ph.* : Ernest Laszlo. *Mus.* : Franz Waxman. *Déc.* : Sam Comer, Ray Moyer. *Mont.* : George Tomasini. *Int.* : William Holden, Don Taylor, Otto Preminger, Robert Strauss, Harveq Lembeck, Richard Erdman, Peter Graves, Neville Brand, Sig Ruman, Michael Moore, Peter Baldwin, Robinson Stone, Robert Shawley, William Pierson, Gil Stratton, jr., Jay Lawrence, Erwin Kalser, Edmund Trzcinski.

1954 : SABRINA (SABRINA) (Paramount), 113 min. *Pr.* : Billy Wilder. *Sc.* : Samuel Taylor, Ernest Lehman, Billy Wilder, d'après la pièce de Samuel Taylor. *Ph.* : Charles Lang, jr. *Mus.* : Frederick Hollaender. *Déc.* : Sam Comer, Ray Moyer. *Mont.* : Arthur Schmidt. *Int.* : Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, William Holden, Walter Hampden, John Williams, Martha Hyer, Joan Vohs, Marcel Dalio.

1955 : SEVEN YEAR ITCH (SEPT ANS DE RÉFLEXION) (Fox), 105 min. *Pr.* : Charles K. Feldman, Billy Wilder. *Sc.* : Billy Wilder, George Axelrold, d'après la pièce de George Axelrod. *Ph.* : Milton Krasner (De Luxe, Cinémascope). *Mus.* : Alfred Newman. *Déc.* : Walter M. Scott, Stuart A. Reiss. *Mont.* : Hugh S. Fowler. *Int.* : Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyne Keyes, Sonny Tufts, Robert Strauss, Oscar Homolka, Marguerite Chapman, Victor Moore, Roxanne, Donald Mac Bride, Carolyn Jones, Butch Bernard.

1956 : THE SPIRIT OF ST.LOUIS (L'ODYSSÉE DE CHARLES LINDBERG) (Warner Bros), 135 min. *Pr.* : Leland Hayward, Billy Wilder. *Sc.* : Billy Wilder, Wendell Mayes. *Adapt.* : Charles Lederer, d'après le livre de Charles Lindbergh. *Ph.* : Robert Burks, J. Peverell Marley, Thomas Tutwiler (séquences aériennes). *Mus.* : Franz Waxman. *Déc.* : William L. Kuehl. *Mont.* : Arthur Schmidt. *Int.* : James Stewart, Murray Hamilton, Patricia Smith, Bartlett Robinson, Marc Connelly, Arthur Space, Charles Watts.

1957 : LOVE IN THE AFTERNOON (ARIANE) (United Artists), 125 min. *Pr.* : Billy Wilder. *Sc.* : Billy Wilder, I. A. L. Diamond, d'après le roman de Claude Anet. *Ph.* : William Mellor. *Mus.* : Franz Waxman. *Déc.* : Alexandre Trauner. *Mont.* : Léonide Azar. *Int.* : Gary Cooper,



Tony Curtis et Jack Lemmon dans *Some Like It Hot* (*Certains l'aiment chaud*) (1959).

Audrey Hepburn, Maurice Chevalier, Lise Bourdin, Van Doude, John Mc Giver.

1958 : WITNESS FOR THE PROSECUTION (TÉMOIN A CHARGE) (United Artists), 114 min. *Pr.* : Arthur Hornblow, Doane Harrison. *Sc.* : Billy Wilder, Harry Kurnitz. *Adapt.* : Larry Marcus, d'après la pièce d'Agatha Christie. *Ph.* : Russel Harlan. *Mus.* : Metty Malneck. *Déc.* : Alexandre Trauner. *Mont.* : Daniel Mandell. *Int.* : Marlène Dietrich, Tyrone Power, Charles Laughton, Elsa Lanchester, John Williams, Henry Daniell, Ian Wolfe, Una O'Connor, Torin Thatcher, Francis Compton, Norma Varden, Philip Tonge, Ruta Lee, Molly Roden, Ottola Nesmith, Marjorie Eaton.

1959 : SOME LIKE IT HOT (CERTAINS L'AIMENT CHAUD) (United Artists), 120 min. *Pr.* : Billy Wilder (Ashton Pictures-Mirisch Company). *Sc.* : Billy Wilder, Doane Harrison, I. A. L. Diamond, d'après une histoire de R. Thoeren et M. Logan. *Ph.* : Charles Lang, jr. *Mus.* : Adolph Deutsch. *Déc.* : Edward G. Boyle. *Mont.* : Arthur Schmidt; *Int.* : Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Nehemiah Persoff, Joan Shawlee, Billy Gray, George E. Stone,

Dave Barry, Mike Mazurki, Harry Wilson, Beverly Wills, Barbara Drew, Edward G. Robinson, jr.

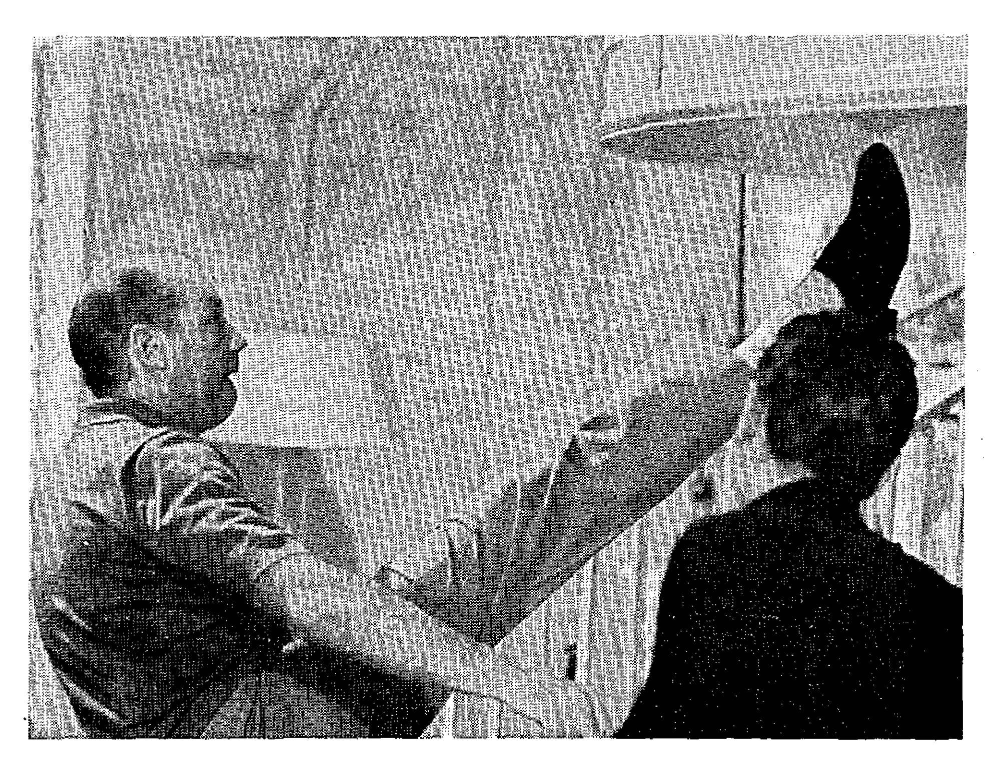
1960 : THE APARTMENT (LA GARÇONNIÈRE) (United Artists), 125 min. *Pr.* : Billy Wilder (Mirisch Company). *Sc.* : *Billy Wilder, Doane Harrison,* I. A. L. Diamond. *Ph.* : Joseph La Shelle (Panavision). *Mus.* : Adolph Deutsch. *Déc.* : Alexandre Trauner et Edward G. Boyle. *Int.* : Jack Lemmon, Shirley Mac Laine, Fred Mac Murray, Ray Walston, David Lewis, Jack Kruschen, Joan Shawlee, Eddie Adams, Hope Holiday, Johnny Seven, Naoni Stevens, Frances Weintraub, Joyce Jameson, Willard Waterman, David White, Benny Burt, Hal Smith.

1961 : ONE, TWO, THREE (UN, DEUX, TROIS) (Mirisch Company - Pyramid Productions). *Pr.* : Billy Wilder, I. A. L. Diamond, Doane Harrison. *Sc.* : Billy Wilder, I. A. L. Diamond, d'après la pièce de Ferenc Molnar. *Ph.* : Daniel Fapp. *Mus.* : André Previn. *Déc.* : Alexandre Trauner. *Mont.* : Daniel Mandell. *Int.* : James Cagney, Horst Buchholz, Pamela Tiffin, Arlene Francis, Lilo Pulver, Howard St.John, Hans Lothar, Loris Bolton, Leon Askin, Peter Capell, Ralf Wolter, Karl Lieffen, Hanning Schluter, Red Buttons, John Allen, Christie Allen, Hubert Von Meyerinck, Tile Kiwe, Karl Ludwig Lindt, Ivan Arnold, Jacques Chevalier, Paul Bos.

Filmographie établie par PATRICK BRION, BERNARD EISENSCHITZ et DOMINIQUE RABOURDIN.



Jack Lemmon dans *The Apartment* (*La Garçonnière*) (1960).



Richard Quine, qui tourne actuellement, aux studios de Boulogne, *Paris when It Sizzles,* indique un jeu de scène à William Holden.

INTRODUCING RICHARD QUINE

par Bertrand Tavernier et Yves Boisset

« A trop vouloir presser les pastèques, on ne retrouve plus que des pépins » (*vieux proverbe péplumien*).

Ce vieil adage populaire illustre assez bien certains rapports de la critique avec la notion de mise en scène. A force d'analyser, le plus souvent avec succès, d'ailleurs, les lignes de forces secrètes des grands cinéastes, on en est venu à ignorer systématiquement quelques qualités « mineures », comme le charme, la sensibilité, la délicatesse. Si on les admet, à la rigueur, chez Lang, Preminger ou Minnelli, parce qu'elles y sont transcendées (personne ne louera plus Minnelli pour la mise en scène de ses ballets), on les méprisera

chez des réalisateurs pour qui elles représentent la fin dernière de toute mise en scène. J'ai nommé Charles Walters, Georges Sidney et surtout Richard Quine dont notamment Bell, Book and Candle *et* Strangers when We Meet *sont des miracles de finesse, de grâce et d'élégance.*

Tournant autour d'un portrait de femme, toujours semblable et pourtant différent, ces deux films, comme toute l'œuvre de Quine, à l'exception des comédies avec Judy Holliday, reposent sur quelques temps « inattendus », moments négligeables chez de nombreux cinéastes. Ce sont des instants de repos, un baiser, une larme (Bell, Book and Candle), *un sourire las à peine esquissé par une Kim Novak admirablement dirigée, qu'un panoramique venait saisir sur son visage défait* (Strangers when We Meet) ; *de même, dans* Pushover, *plus que l'intrigue policière, nous intéressait la franchise des rapports amoureux et le suspense vestimentaire des premières séquences.*

Cinéaste féministe, au même titre que Daves, Cukor ou Preminger, dont les mouvements d'appareil ressemblent à des caresses (les travellings ascendants de Bell, Book *et de* Suzie Wong), *Quine nous offrit avec* Liaisons Secrètes *l'une des études les plus subtiles, les plus intelligentes, parce que dépourvue de hargne, du système matriarcal américain.*

Sympathique, détendu, Quine ressemble à ses films. Son propos est simple, clair, non exempt d'humour, cet humour et cette simplicité qui faisaient le prix de My Sister Eileen, *l'un des meilleurs « musicals » de la décade, où il réussit quelques-unes des séquences les plus libres, les plus évidemment naturelles de la comédie musicale, et que seul Donen sut* égaler. — B.T.

●

Mes débuts à Broadway.

— Avant d'être réalisateur, j'ai été acteur pendant de nombreuses années, jouant dans des *musicals*, dansant et chantant plutôt mal, d'ailleurs. La télévision me donne souvent l'occasion de me revoir, hélas. Je crois que, si j'avais été ma mère, je me serais noyée...

J'interprétais notamment à Broadway une comédie musicale de Rodgers et Jerome Kern, *Very Warm for Me*, dans laquelle il y avait une magnifique chanson dont la carrière fut malheureusement courte : *All the Things You Are*. Entre parenthèse, les décors avaient été conçus par Minnelli.

Je devins ensuite meneur de jeu à la radio. Puis un jour, alors que j'allais tout abandonner, j'obtins un rôle dans une pièce montée par Max Gordon, *My Sister Eileen*, qui fut un succès. J'interprétai également le film, et la M.G.M. me prit sous contrat. Je jouai ainsi dans *Babes on Broadway*, aux côtés de Judy Garland et de Mickey Rooney, où je dansais et chantais toujours, et dans de nombreux autres films.

Après la guerre, je retravaillai en tant qu'acteur, mais il me tardait terriblement de devenir réalisateur. Il me semblait, en me regardant sur l'écran, que, si je m'étais dirigé moi-même, j'aurais été meilleur !

J'avais joué aussi dans *The Clay Pigeon* de Dick Fleischer, cinéaste que j'admirais, et dans *Tragique décision* de Sam Wood. Ce fut, après avoir réalisé mon premier film pour la Columbia, en 1948, une passionnante expérience pour moi.

Un jour, avec un de mes amis, Willy Asher, j'écrivis un scénario pour m'amuser et nous l'envoyâmes sans aucun espoir dans différents studios. Puis je reçus un coup de téléphone de Harry Cohn qui me contacta et me demanda combien j'en voulais. Je n'en voulais rien, simplement le réaliser Il me demanda ce qui me faisait penser que j'en serais capable. Je lui répondis que je n'en savais rien, mais que je n'aurais jamais appris à nager si je m'étais contenté de regarder Esther Williams ou Johnny Weissmuller... C'était un joueur, ma détermination l'impressionna, mon désir fut exaucé. Après *Leather Gloves*, je dus terminer mon contrat d'acteur à la Metro, puis je devins « *dialogue director* » à la Columbia, et, pendant que j'occupais ce poste, on me fit interpréter des petits rôles dans *Flying Missile* et *Rookie*



Bob Fosse, Janet Leigh et Betty Garrett dans *My Sister Eileen* (*Ma sœur est du tonnerre*) (1955).

Fireman. Moi, je me sentais prêt à tenter de nouveau ma chance. Cohn me demanda de réaliser des courts métrages comiques et je dirigeais ainsi Hugh Herbert, Eddie Foy Jr, du vrai *slapstick*... un merveilleux entraînement. On me donna enfin à tourner une comédie musicale à petit budget, *On the Sunny Side of the Street.*

Mon ami Blake Edwards.

Incidemment, j'avais dirigé, dans *Leather Gloves,* un jeune comédien, Blake Edwards, avec qui je devins très ami. Nous étions tous deux ferrés sur la danse, la comédie musicale, etc., et je demandai au producteur de prendre Blake comme scénariste. Il accepta, et nous écrivîmes ensemble sept scénarios que je réalisai.

— *Nous n'avons pas vu vos premiers films, y en a-t-il certains que vous estimiez réussis ?*

— A vrai dire, non, mais cela nous apprit beaucoup, à Blake et à moi, car nous avions une grande liberté, proportionnelle à la minceur du budget, et comme personne ne semblait

se soucier de nos excentricités, nous avons essayé les choses les plus folles, afin de voir ce qui marchait et ce qui ne marchait pas.

Purple Heart Diary, par exemple, fut une remarquable expérience. Un type du nom de Sam Katzman produisait des films au tournage ultra-rapide, sept jours dans ce cas précis ! Un jour, comme je termine une scène, je me tourne vers mon assistant pour lui demander ce qui vient ensuite. Il me répond : « Rien du tout. » C'était la fin du film, et je ne m'en étais même pas aperçu !

Sound Off marqua le début de ma collaboration avec Blake comme scénariste « complet ». Il y avait là Mickey Rooney qui, à mon sens, si on le dirige bien, est un des plus grands acteurs de l'histoire du cinéma. Je crois qu'avoir été une vedette enfantine a été pour lui un handicap, mais quel talent !

— Est-il facile à diriger ?

— C'est, avec Jack Lemmon, l'acteur le plus facile que j'ai jamais dirigé. Si, avec les réalisateurs qu'il n'estime pas, il va trop loin, exprès, il a par contre un grand respect pour le pouvoir modérateur du metteur en scène. *Rainbow Round My Shoulder* et *Cruisin Down the River* furent deux autres productions de l'usine Blake Edwards-Richard Quine. Puis il y eut *Siren of Bagdad,* seconde et dernière expérience avec Sam Katzman. Je ne suis pas prêt d'oublier cette partie de rigolade ! On m'avait demandé de faire un film avec Patricia Medina et Paul Henreid. Pas besoin d'argent, j'acceptais de me charger d'un script inepte et ridicule, comprenant force Arabes, chameaux, danseuses, sans oublier le sable. J'essayais, à l'insu de tout le monde, d'en faire une comédie, mais personne ne semblait prêter la moindre attention au fait que nous étions en train de tourner un film, ce qui me rendit enragé. Je multipliai les anachronismes, expressions familières et autres traits satiriques. Ce fut un triomphe, le jour de la première, le plus grand succès de Sam Katzman !

Le contrepied de Wilder.

— Vous semblez travailler par périodes : les comédies musicales, les thrillers, les comédies avec Judy Holliday ?

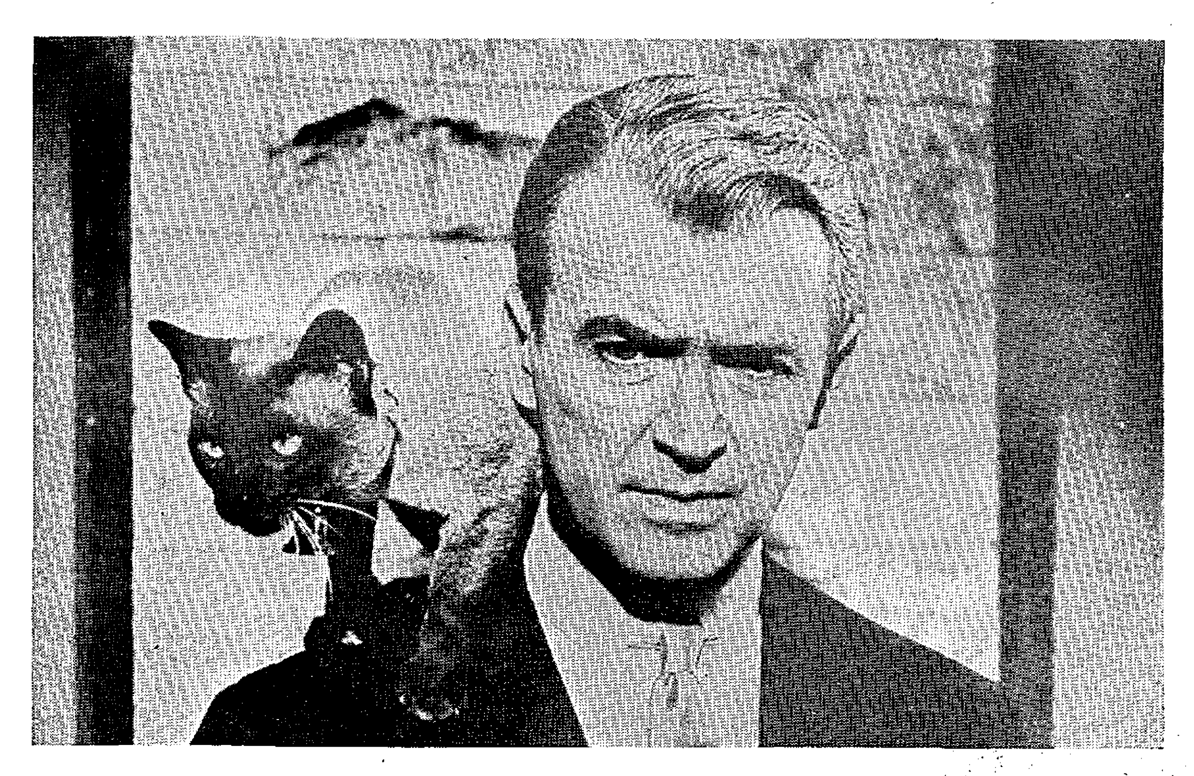
— Ce ne fut pas un choix volontaire, je dus plutôt me plier aux modes, car, contrairement à beaucoup de jeunes réalisateurs d'aujourd'hui, je n'avais pu me faire un nom au théâtre, qui sommeillait, ni à la télévision. Et, bien que j'adore la comédie musicale, je ne voulais pas me limiter à un seul genre. C'est ainsi que je réalisai *Drive a Crooked Road,* mon film préféré. Ce fut presque un film Nouvelle Vague, coût minime, tournage en extérieurs... Si le sujet n'était guère original, j'espère que la manière de raconter l'histoire, elle, l'était. Mickey Rooney, dans un rôle inhabituel pour lui, était sublime, et cela nous donna confiance.

— Le premier film que nous ayons vu de vous est All Ashore...

— Nous y avons dépensé tout l'argent de la production dans certaines séquences qui nous amusaient, comme la scène où Mickey Rooney, en armure, chante *I am Sir Francis the Dragoon.* De même, la séquence du bar, avec le pianiste aux douze doigts, était assez drôle, mais nous n'avions plus d'argent pour tourner le reste, que nous avons dû bâcler.

— Dans Pushover, *il semble que vous ayez voulu inverser les rapports de* Double Indemnity, *en donnant le rôle sympathique à la femme...*

— Oui. Je marchais sur les brisées d'un grand réalisateur, Billy Wilder, de nombreux détails étaient identiques, et nous avions la même vedette, Fred Mac Murray. J'ai donc pris le contrepied de Wilder quant au caractère des personnages. D'ailleurs, j'attache plus d'importance aux héroïnes qu'aux personnages masculins, c'est pourquoi Kim est si sympatique. Un cinéaste, c'est un peu comme un chanteur ou un *jazz man.* La création consiste dans l'exécution, non dans le thème.



James Stewart dans *Bell, Book and Candle* (*L'Adorable Voisine*) (1958).

La danse doit faire progresser l'action.

— *Dans* My Sister Eileen, *vous apportez un grand soin aux transitions entre la comédie pure et la danse.*

— Oui, nous avons essayé d'intégrer la partie musicale dans l'histoire. Les ballets, les chansons n'étaient pas gratuits, c'étaient les prolongements de l'action et non des morceaux plaqués sur cette action. Et cela, non seulement en raison d'un parti-pris artistique, mais du fait des conjonctures économiques et même géographiques. Pour le marché européen, on coupait les ballets et les chansons dans de nombreux films. Afin d'éviter que *My Sister Eileen* ne soit coupé d'une ou de plusieurs séquences, nous avons travaillé comme des fous à assimiler entièrement la partie musicale et l'action. Nous avons suivi à nouveau ce principe dans *So This Is Paris*.

— *Comment concevez-vous la réalisation d'une scène dansée ?*

Là, je me félicite d'avoir été danseur autrefois et d'avoir joué dans des *musicals*. Je commence par travailler avec le chorégraphe, en l'occurrence Bob Fosse dans *My Sister Eileen*. Ensuite, il faut trouver une mise en scène qui mette en valeur la chorégraphie. J'adore filmer une séquence musicale, tenter de faire entrer la caméra à l'intérieur de la musique, couper quand la musique l'exige, amplifier les mouvements de la danse par les

mouvements de caméra. La danse doit faire progresser l'action. Souvenez-vous du ballet entre Bob Fosse et Tommy Rall, c'est à la fois une lutte, deux hommes se battant pour une femme, et une étude de caractères. J'aime qu'un ballet repose sur une base, une trame qui l' « humanise » : seul un Fred Astaire peut se passer d'une trame.

D'autre part, si les danses de *My Sister Eileen* étaient simples, c'était par réaction contre les valses languissantes, les nuages « poétiques », les ralentis, tout ce qui était devenu cliché, à cause des abus qu'on en avait fait. Moi j'adore Minnelli et Donen, surtout pour *Seven Brides and Seven Brothers.*

Je n'ai pas l'intention de faire de comédie musicale dans l'immédiat, mais je pense que le genre est en train de renaître, grâce à *West Side Story.* Je ne trouve pas le film enthousiasmant, comparé à la pièce, et bien que la photographie, la musique, la chorégraphie, en soient admirables.

Hollywood avait besoin de temps pour comprendre qu'il était impossible de suivre des règles immuables, d'imposer complètement une certaine forme de musique au monde. L'influence européenne est en train de se faire sentir et, par exemple, je crois maintenant que le jazz va un jour jouer un rôle capital dans la comédie musicale. Je rêve de tourner un vrai film sur le jazz, car tous les essais en ce domaine furent pitoyables.

— So this is Paris *ressemblait-il à* My Sister Eileen ?

— Non, pas du tout, ce n'était pas réaliste, plutôt à cinq pieds du sol. Cela tournait autour des aventures de trois marins à Paris et je crois que c'était assez réussi, drôle, rapide, plein de fougue, avec beaucoup de ballets et de chansons, une jolie musique. C'est là qu'Henry Mancini, qui est l'un des meilleurs compositeurs américains, rencontra Blake Edwards... Tony Curtis n'avait jamais dansé, il travailla dur avec Gene Nelson, et se débrouilla fort bien. Il chantait également, comme Janet Leigh dans *My Sister Eileen.*

Exalter la beauté.

— Il y a une différence, entre les films que vous avez faits avec Blake Edwards comme scénariste et les autres, sur un point essentiel dans votre œuvre : les femmes.

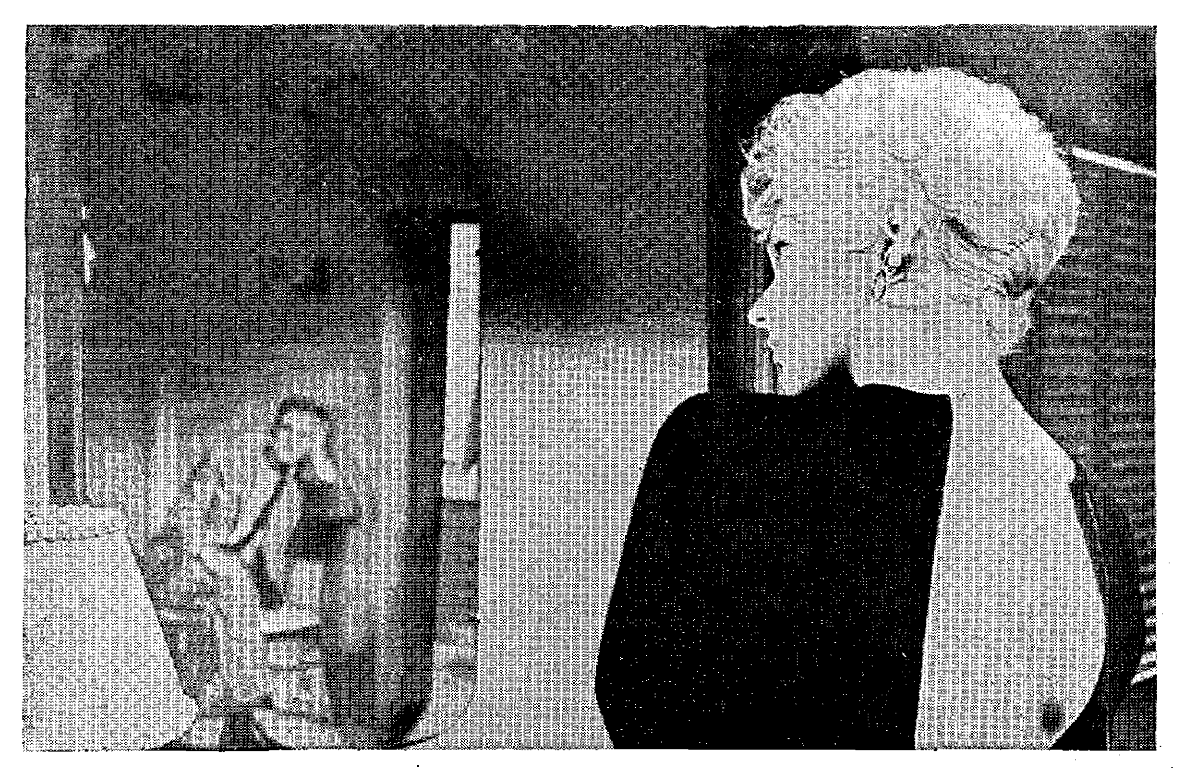
— Oui, nous avons souvent les mêmes idées, mais en ce qui concerne ce domaine, je suis plus sentimental que lui. Il est plus gaillard, plus cruel et plus sophistiqué. Nous nous complétions, et avions ainsi atteint un certain équilibre. Il m'est arrivé ensuite la même chose avec Georges Axelrod. Ce qui m'intéresse, c'est exalter la beauté, si j'ose dire. Je voudrais faire sentir la beauté d'une histoire, d'un geste, c'est en ce sens que j'espère être proche de Minnelli qui est pour moi un maître, car justement il possède une aptitude extraordinaire à la Beauté.

— Nous arrivons à une série de films que nous n'aimons guère : les comédies avec Judy Holliday.

— Ce sont, d'une part, des œuvres terriblement américaines, intégrées à la structure économique des U.S.A., à une forme de gouvernement, à une manière de vivre, etc., ce qui les rend difficilement accessibles à certains pays. D'autre part, *Une Cadillac en or massif* n'est pas très personnel. C'est une satire, et je dois avouer que je n'aime pas la satire, sauf si elle est intégrée dans un genre, comme la comédie musicale. En elle-même, elle n'offre aucun intérêt.

Avec *Full of Life,* je tombais dans un piège que je m'étais moi-même tendu. Cela voulait être un plaidoyer pour la tolérance religieuse et ce fut totalement raté.

De même que *It Happened to Jane,* régression par rapport aux films de Capra ou de McCarey, par exemple, que j'aime beaucoup. Il me semblait que je *devais* faire ce film, qu'il était important, socialement, de le réaliser, pour réagir contre l'indolence qui sévissait aux U.S.A. Mais je le ratai complètement. C'est la vie.



Kim Novak dans *Strangers when We Meet* (*Liaisons secrètes*) (1960).

La femme américaine.

— *Vous semblez avoir une prédilection pour certains acteurs ?*

— Oui, un Jack Lemmon, un Ernie Kovacs. Mais je ne pense pas qu'il faille se limiter aux mêmes comédiens, car c'est une politique de facilité. De toute manière, la direction d'acteurs est ce qui me semble le plus important. Les acteurs pensent, ont des idées, qui peuvent être bonnes, c'est pourquoi je ne fais pas de découpage technique : je l'improvise sur le plateau.

— *Nous pensons que vos deux meilleurs films sont* Bell, Book and Candle *et* Strangers when We meet.

— Pendant le tournage de *Bell, Book and Candle*, je commençai en effet à « sentir » la caméra beaucoup plus, à prendre un plus grand plaisir à m'en servir. Les expériences sur la couleur, avec James Wong Howe, m'excitaient beaucoup. Je pus m'intéresser, comme je l'entendais, à un point capital, le décor. Je fus très content également des costumes dessinés par Jean Louis. Je réalisai donc très décontracté.

— *Ces deux films ne sont ni des drames ni des comédies, plutôt des études intimistes.*

— Oui, j'estime que l'on n'est jamais plus près des larmes que lorsqu'on rit, et vice versa. Cela me fascine de garder le juste milieu, de ne jouer ni avec l'un ni avec l'autre.

— Strangers when We Meet *est une démystification de l'*American dream ?

— Il y avait longtemps que je voulais dire des choses que j'estimais importantes, surtout pour le public américain. L'*American dream* est un conte de fées dangereux et puéril qu'il faut démystifier et qui donna au cinéma américain ce côté « la Justice et l'Amour doivent triompher » que je n'aime pas. La morale généralement enseignée par le cinéma se révèle dans la vie aussi simpliste que la fin de *Pushover*. Dans mon film, Kirk Douglas était l'*American hero*. Il était riche, marié à une jolie femme, avait tout ce qu'il désirait, sauf le bonheur.

Quant au rôle de Kim Novak, il est le plus triste exemple de cette moralité américaine. Kim, dans le film, fait partie de ces jeunes femmes qui, par leur éducation, sont incapables d'accepter leur beauté et de regarder la réalité honnêtement. Mariées trop tôt, par peur des hommes, elles vivent lamentablement et ne dépassent pas un certain niveau mental, jusqu'à ce qu'elles rencontrent un véritable amour, preuve flagrante de leur échec. Et elles se sentent coupables de leur beauté, d'où un effroyable climat de puritanisme. C'est une de ces femmes que j'ai voulu peindre, avec le plus de tendresse possible.

L'*American dream* se manifeste aussi dans l'étonnante maison qu'Ernie Kovacs fait construire à Kirk Douglas, à la fois symbole de l'amour né entre lui et Kim, et fait social : chaque Américain veut posséder quelque chose qui soit preuve de puissance. Une fois qu'il le possède, il s'aperçoit qu'il n'a pas la force de supporter cette preuve qui devient un fardeau, une charge.

Mais je voulais prendre le contrepied de *Marty*, en accentuant le plus possible la beauté plastique, grâce à la couleur, notamment.

L'*American way of life* serait merveilleuse si les gens se conduisaient en adultes. Pour cela, il faut nous débarrasser de la notion de faute, qui conduit au mensonge, à la perversité, à la dissimulation.

Private joke, slapstick et nonsense.

— *Dans* Suzie Wong, *le personnage de Robert refuse aussi une morale américaine.*

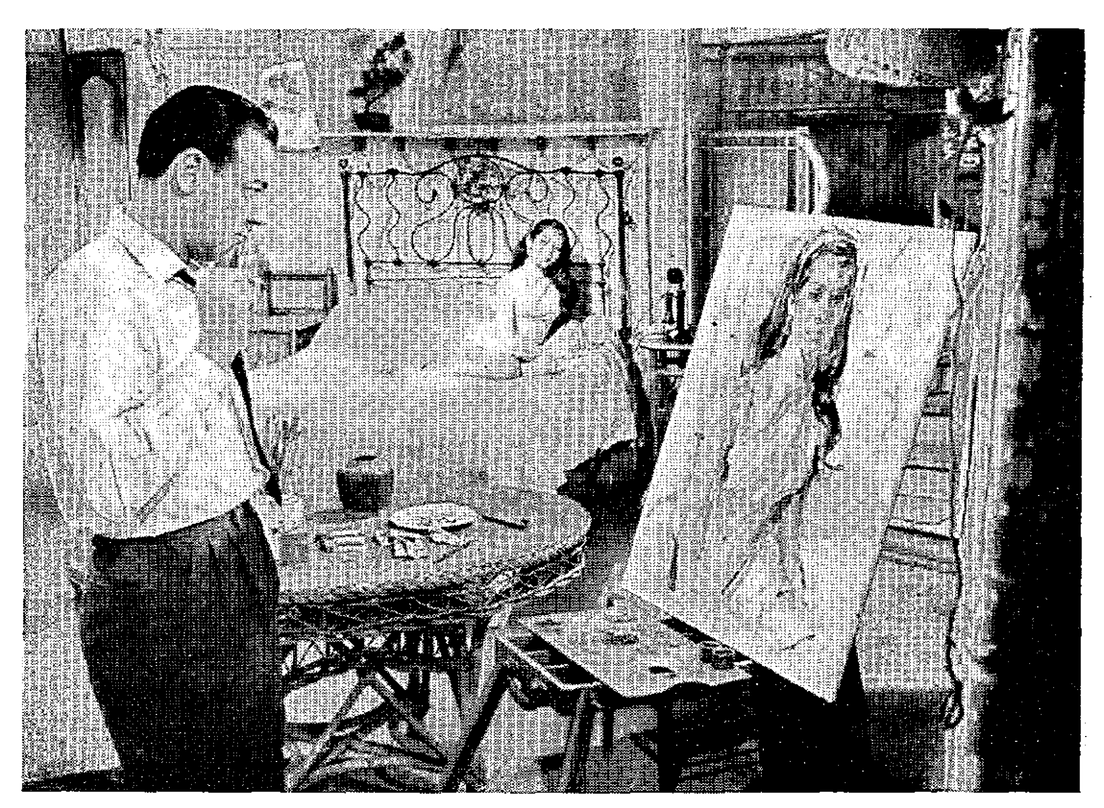
— C'est exact, mais laissez-moi vous dire que *Suzie Wong* ne me tenait pas à cœur. Je ne crois pas que cette romance interraciale, remarquablement commerciale, soit très honnête.

— *Nous aimons bien les scènes d'amour...*

— Vous me faites plaisir, car c'est ce que j'ai aimé faire dans le film. Je voulais éviter la mièvrerie ou, défaut opposé, le côté visqueux inhérent à ce genre de films, et donner une impression de douceur et de gentillesse. D'autre part, la première scène d'amour est très semblable à celle de *Pushover*.

— *Nous en arrivons maintenant à* Notorious Landlady...

— J'étais tenté par l'idée de mêler l'humour anglais et l'humour américain, et d'intégrer l'absurde dans la réalité. Blake et moi, nous nous livrâmes à quelques *privates jokes* à propos d'Alfred Hitchcock, lui rendant hommage par ce biais. Mais je n'eus pas assez de temps pour préparer le scénario, ce qui explique les faiblesses du film. Sur le plan technique, je me suis beaucoup amusé avec le *zoom*, procédé fascinant pour la comédie. J'aime aussi le mélange de comique et d'action, comme dans la séquence finale. Je songe sérieusement à réaliser un film qui ne soit que du *slapstick*, en hommage à Mack Sennett ou à Buster Keaton. Dans *Paris when It Sizzles*, qui sera à la fois un drame et une comédie, il y aura des poursuites et du *nonsense*.



Wiliam Holden et Nancy Kwan dans *The World of Suzie Wong* (*Le Monde de Suzie Wong*) (1960).

FILMOGRAPHIE DE RICHARD QUINE

Richard Quine est né le 12 novembre 1920 à Detroit (Michigan).



Débuts d'acteur à Broadway dans « Counsellor at Law » (1931).

Débuts d'acteur à l'écran dans :

1933 : *The World Changes* (Mervyn Le Roy), First National.

1933 : *Counsellor at Law* (William Wyler), Universal.

1934 : *Jane Eyre* (Christy Cabanne), Monogram.

1934 : *Dames* (Ray Enright), Warner Bros.

1934 : *Wednesday's Child* (John Robertson), RKO.

1935 : *Dinky* (D. Ross Ledermann, Howard Bretherton), Warner Bros.

1935 : *Dog of Flanders* (Edward Sloman) RKO.

Pendant six ans, acteur de vaudeville. Il participe à des émissions de radio (« Tapestries of Life », « English Coronets »). Au théâtre, il joue dans « Very Warm for May » (1939, mise en scène de Vincente Minnelli) et « My Sister Eileen » (1940).

Au cinéma, acteur dans :

1940 : *Little Men* (Phil Rosen), RKO.

1941 : *Babes on Broadway* (Busby Berkeley), MGM.

1942 : *Tish* (S. Sylvan Symon), MGM. (Au cours de ce film il rencontre Susan Peters qui deviendra sa femme.)

1942 : *For Me and My Gal* (Busby Berkeley), MGM.

1942 : *My Sister Eileen* (Alexander Hall), Columbia.

1942 : *Dr. Gillespie's New Assistant* (Willis Goldbeck), MGM.

1942 : *Stand by for Action* (Robert Z. Leonard), MGM.

1943 : *We've Never Been Licked* (John Rawlins), MGM.

*

Pendant la guerre, Quine sert dans l'U.S. Coast Guard. A son retour, il est co-producteur et co-réalisateur de :

1948 : LEATHER GLOVES (Columbia), 75 min. *Pr. et réal.* : William Asher et Richard Quine. *Sc.* : Brown Holmes, d'après un sujet de Richard English. *Ph.* : Henry Freulich. *Mont.* : Viola Lawrence. *Int.* : Cameron Mitchell, Virginia Grey, Jane Nigh, Sam Levene, Henry O'Neill, Blake Edwards (Première rencontre de Quine et Blake Edwards).

*

Puis il joue dans :

1948 : *Words and Music* (Norman Taurog), MGM.

1948 : *Command Decision* (Sam Wood), MGM.

1949 : *The Clay Pigeon* (Richard O. Fleischer), RKO.

1950 : *No Sad Songs For Me* (Rudolph Mate), Columbia.

1950 : *Rookie Fireman* (Seymour Friedmann), Columbia.

1950 : *The Flying Missile* (Henry Levin), Columbia.

*

1951 : SUNNY SIDE OF THE STREET (Columbia), 71 min. *Pr.* : Jonie Taps. *Sc.* : Lee Loeb, d'après un sujet de Harold Conrad. *Ph.* : Ellis W. Carter. (Supercinecolor). *Mus.* : George Duning. *Dir. Art.* : Walter Holscher. *Mont.* : Jerome Thoms. *Int.* : Frankie Laine, Billy Daniels, Terry Moore, Jerome Courtland. Toni Arden, Audrey Long, Dick Wesson, Lynn Bari, William Tracy, Willard Waterman, Jonathan Hale, Amanda Blake, Benny Payne, Paul Dubov, Peter Price.

1951 : PURPLE HEART DIARY (Columbia), 73 min. *Pr.* : Sam Katzmann. *Sc.* : William Sackheim, d'après une série d'articles de Frances Langford. *Ph.* : William Whitley. *Mus.* : Ross Di Maggio. *Dir. art.* : Paul Palmentola. *Mont.* : Henry Batista. *Int.* : Frances Langford, Judd Holdren, Ben Lessy, Tony Romano, Aline Towne, Brett King, Warren Mills, Larry Stewart, Joel Marston, Richard Grant, Rory Mallinson, Selmer Jackson, Lyle Talbot, Douglas F. Bank, William Klein, Harry Guardino, Marshall Reed, Steve Pendleton, George Offerman, jr.

1952 : SOUND OFF (Columbia), 83 min. *Pr.* : Jonie Taps. *Sc.* : Blake Edwards, Richard Quine. *Ph.* : Ellis W. Carter (Technicolor). *Mus.* : Moris Stoloff. *Dir. art.* : Carl Anderson. *Mont.* : Charles Nelson. *Int.* : Mickey Rooney, Ann James, John Archer, Sammy White, Gordon Jones, Wally Cassel, Arthur Space, Pat Williams, Marshall Reed, Helen Ford, Mary Lou Geer, Boyd Morgan.

1952 : RAINBOW'ROUND MY SHOULDER (Columbia), 78 min. *Pr.* : Jonie Taps *Sc.* : Richard Quine, Blake Edwards. *Ph.* : Ellis W. Carter (Technicolor). *Mus.* : George Duning. *Dir. Art.* : George Brooks. *Mont.* : Richard Fantl. *Int.* : Frankie Laine, Billy Daniels, Charlotte Austin, Arthur Franz, Ida Moor, Lloyd Corrigan, Barbara Whiting, Ross Ford, Arthur Space, Helen Wallace, Eleanor Davis, Eugene Baxter, Ken Garcia, Mira Mac Kinney, Edythe Elliot, Jean Andren.

1953 : SIREN OF BAGDAD (Columbia), 72 min. *Pr.* : Sam Katzmann. *Sc.* : Robert Kent, d'après un sujet de Robert Kent. *Ph.* : Henry Freulich (Technicolor). *Dir. Art.* : Paul Palmentola. *Mont.* : Jerome Thoms. *Int.* : Paul Henreid, Patricia Medina, Hans Conried, George Keymas, Laurette Luez, Carl Milletaire.

1953 : CRUISIN' DOWN THE RIVER (Columbia), 81 min. *Pr.* : Jonie Taps. *Sc.* : Richard Quine, Blake Edwards, d'après un sujet de Richard Quine et Blake Edwards. *Ph.* : Charles Lawton, jr. (Technicolor). *Dir. art.* Robert Peterson. *Mont.* : Jerome Thoms *Chor.* : Lee Scott. *Int.* : Dick Haymes, Audrey Totter, Billy Daniels, Cecil Kellaway, Connie Russell, Douglas Fowley, Larry Blake.



Audrey Hepburn dans *Paris when It Sizzles* (1962).

Johnny Downs, Benny Payne, the Bell Sisters Dick Crockett, Byron Foulger, Erze Ivan.

1953 : ALL ASHORE (JOYEUX DÉBARQUEMENT) (Columbia), 80 min. *Pr.* : Jonie Taps, *Sc.* : Blake Edwards, Richard Quine, d'après un sujet de Blake Edwards et Robert Wells. *Ph.* : Charles Lawton, jr. (Technicolor). *Mus.* : Fred Karger. *Dir. art.* : Walter Holscher. *Mont.* : Jerome Thoms. *Chor.* : Lee Scott. *Int.* : Mickey Rooney, Dick Haymes, Barbara Bates, Peggy Ryan, Ray Mac Donald, Jody Lawrence, Fay Roopes, Jean Willes, Rica Owen, Patricia Walker, Edwin Parker, Dick Crockett, Frank Kreig, Ben Wel den, Gloria Pall, Joan Shawlee.

1954 : DRIVE A CROOKED ROAD (Columbia), 82 min. *Pr.* : Jonie Taps. *Sc.* : Blake Edwards, d'après un sujet de James Benson Nablo. *Ph.* : Charles Lawton jr. *Dir art.* : Walter Holscher. *Mont.* : Jerome Thoms. *Int.* : Mickey Rooney, Diane Foster, Kevin Mac Carthy, Jack Kelly, Harry Landers, Jerry Paris, Paul Picerni, Dick Crockett, Mort Mills, Peggy Maley.

1954 : PUSHOVER (DU PLOMB POUR L'INSPECTEUR) (Columbia), 88 min. *Pr.* : Philip A. Waxman, Jules Schermer. *Sc.* : Roy Huggins, d'après Thomas Walsh et William S. Ballinger. *Ph.* : Lester White. *Mus.* : Arthur Morton. *Dir. art.* : Walter Holscher. *Mont.* : Jerome Thoms. *Int.* : Kim Novak, Fred Mac Murray, Dorothy Malone, Phil Carey, E.G Marshall, Allen Nourse, Phil Chambers, Alan Dexter, Robert Forrest, Paul Richards, Anne Morris, Don Harvey.

1954 : SO THIS IS PARIS (Universal), 96 min. *Pr.* : Albert J. Cohen. *Sc.* : Charles Hoffman, d'après un sujet de Ray Buffum *Ph.* : Maury Gertsman (Technicolor). *Mus.* : Tony Sherrell, Phil Moody. *Dir. art.* : Alexander Golitzen, Eugene Lourie. *Mont.* : Virgil Vogel. *Int.* : Tony Curtis, Gloria De Haven, Gene Nelson, Corinne Calvet, Paul Gilbert, Mara Corday, Allison Hayes, Christine Martel, Myrna Hansen, Roger Etienne, Ann Codee, Arthur Gould Porter, Regina Dom-

beck, Michaelle Ducasse, Maithe Iragui, Lucien Plauzoles, Numa Lepeyre, Lizette Guy.

1955 : BRING YOUR SMILE ALONG (Columbia). Technicolor. *Pr.* : Jonie Taps. *Réal.* : Blake Edwards. *Sc.* : Blake Edwards, d'après un sujet de Blake Edwards et Richard Quine. *Int.* : Frankie Laine, Keefe Brasselle.

1955 : MY SISTER EILEEN (MA SŒUR EST DU TONNERRE) (Columbia), 108 min. *Pr.* : Fred Kohlmar. *Sc.* : Blake Edwards, Richard Quine, d'après la comédie musicale de Jerome Chodorov et Joseph Fields, et le roman de Ruth Mac Kinney. *Ph.* : Charles Lawton, jr. (Scope, Technicolor). *Mus.* : George Duning, Moris Stoloff. *Dir. Art.* : Walter Holscher. *Mont.* : Charles Nelson. *Chor.* : Robert Fosse. *Int.* : Janet Leigh, Betty Garrett, Bob Fosse, Jack Lemmon, Kurt Kasznar, Dick York, Lucy Marlow, Tommy Rall, Barbara Brown, Horace Mac Mahon, Richard Deacon, Henry Slate, Hal March, Alberto Morin, Queenie Smith, Ken Christy.

1956 : THE SOLID GOLD CADILLAC (UNE CADILLAC EN OR MASSIF) (Columbia), 99 min. *Pr.* : Fred Kohlmar. *Sc.* : Abe Burrows, d'après la pièce de George Kaufman et Howard Teichmann. *Ph.* : Charles Lang, jr. *Mus.* : Cyril J. Mockridge. *Dir. Art.* : Ross Bellah. *Mont.* : Charles Nelson. *Int.* : Judy Holliday, Paul Douglas, Fred Clark, John Williams, Hiram Sherman, Neva Patterson, Ralph Dumke, Ray Collins, Arthur O'Connell, Richard Deacon.

1956 : HE LAUGHED LAST (RIRA BIEN...) (Columbia) Technicolor. *Pr.* : Jonie Taps. *Réal.* : Blake Edwards. *Sc.* : Blake Edwards, Richard Quine. *Int.* : Frankie Laine, Lucy Marlow.

1957 : FULL OF LIFE (PLEINE DE VIE) (Columbia), 91 min. *Pr.* : Fred Kohlmar. *Sc.* : John Fante, d'après son roman. *Ph.* : Charles Lawton, jr. *Mus.* : George Duning. *Dir. Art.* : William Flannery. *Mont.* : Charles Nelson. *Int.* : Judy Holliday, Richard Conte, Salvatore Baccaloni, Esther Minciotti, Joe De Santis, Silvio Minciotti, Penny Santon, Arthur Lovejoy, Eleanor Audley, Trudy Marshall, Walter Conrad, Sam Gilman.

1957 : OPERATION MAD BALL (LE BAL DES CINGLÉS) (Columbia), 105 min. *Pr.* : Jed Harris. *Sc.* : Arthur Carter, Jed Harris, Blake Edwards, d'après la pièce de Arthur Carter. *Ph.* : Charles Lawton, jr. *Mus.* : George Duning. *Dir. Art.* : Robert Boyle. *Mont.* : Charles Nelson. *Int.* : Jack Lemmon, Ernie Kovacs, Kathryn Grant, Arthur O'Connell, Mickey Rooney, Dick York, James Darren, Roger Smith, William Leslie, Sheridan Comerate, L. Q. Jones, Jeanne Manet, Bebe Allen, Mary La Roche, Dick Crockett, Paul Picerni, David Mac Mahon.

1958 : BELL, BOOK AND CANDLE L'ADORABLE VOISINE) (Columbia), 103 min. *Pr.* : Julian Blaustein. *Sc.* : Daniel Taradash, d'après la pièce de John Van Druten. *Ph.* : James Wong Howe (Technicolor). *Mus.* : George Duning. *Dir. Art.* : Cary Odell. *Mont.* : Charles Nelson. *Int.* : James Stewart, Kim Novak, Jack Lemmon, Ernie Kovacs, Hermione Gingold, Elsa Lanchester, Janice Rule, Philippe Clay, Bek Nelson, Howard Mac Near, the Brothers Candoli, Wolfe Barzell, Joe Barry, Gail Bonnery, Monty Ash.

1959 : IT HAPPENED TO JANE (TRAIN, AMOUR ET CRUSTACÉS) (Columbia), 98 min *Pr.* : Richard Quine. *Sc.* : Norman Katkov, d'après un sujet de Norman Katkov et Max Wilk. *Ph.* : Charles Lawton, jr. (Eastmancolor). *Mus.* : George Duning. *Dir. Art.* : Cary Odell. *Mont.* : Charles Nelson. *Int.* : Doris Day, Jack Lemmon, Ernie Kovacs, Steve Forrest, Teddy Rooney, Russ Brown, Walter Greaza, Parker Fennelly, Mary Wickes, Philip Coolidge, Casey Adams, John Cecil Holm, Gina Gillespie, Dick Crockett, Napoleon Whiting.

1960 : STRANGERS WHEN WE MEET (LIAISONS SECRÈTES) (Columbia), 117 min. *Pr.* : Richard Quine, Bryna. *Sc.* : Evan Hunter, d'après son roman. *Ph.* : Charles Lang, jr. (Scope, Eastmancolor). *Mus.* : George Duning *Dir. Art.* : Ross Bellah. *Mont.* : Charles Nelson. *Int.* : Kirk Douglas, Kim Novak, Ernie Kovacs, Barbara Rush, Walter Matthau, Virginia Bruce, Kent Smith, Helen Gallagher, John Bryant, Roberta Shore, Nancy Kovack, Carol Douglas, Paul Picerni, Ernest Sarracino, Harry Jackson, Bart Patton, Robert Sampson, Ray Farrell, Douglas Holmes, Timmy Molina, Sue Ann Langdon, Donna Douglas.

1960 : THE WORLD OF SUZIE WONG (LE MONDE DE SUZIE WONG) (Paramount), 123 min. *Pr.* : Ray Stark. *Sc.* : John Patrick, d'après le roman de Richard Mason et la pièce de Paul Osborn. *Ph.* : Geoffrey Unsworth (Technicolor). *Mus.* : George Duning. *Dir. Art.* : John Box. *Mont.* : Bert Bates. *Int.* : Nancy Kwan, William Holden, Sylvia Syms, Michael Wilding, Laurence Naismith, Jacqui Chan, Andy Ho, Yvonne Shima, Bernard Cribbins, Lier Hwang, Lionel Blair, Robert Lee, Ronald Eng, Calvin Hsia.

1961 : THE NOTORIOUS LANDLADY (L'INQUIÉTANTE DAME EN NOIR) (Columbia). *Pr.* : Fred Kohlmar (Fred Kohlmar-Richard Quine). *Sc.* : Blake Edwards, Larry Gelbert, d'après un sujet de Margery Sharpe. *Ph.* : Arthur Arling. *Mus.* : George Duning. *Dir. Art.* : Cary Odell. *Mont.* : Charles Nelson. *Int.* : Kim Novak, Jack Lemmon, Fred Astaire, Estelle Winwood, Lionel Jeffries, Maxwell Reed, Doris Lloyd, Henry Daniell, Ronald Long, Philippa Bevans, Frederick Worlock, Scott Davey.

(Filmographie établie par BERNARD EISENSCHITZ.)

ÉCRITS

IV

de

Carl Dreyer



MA SEULE GRANDE PASSION

Le 23 octobre 1950, Karl Roos interviewait Dreyer pour la radio. Nous reproduisons ici certaines des déclarations de Dreyer.

Au sujet de Jeanne d'Arc :

J'avais équipé les soldats anglais qui assistaient au procès de Jeanne d'Arc de casques d'acier, et cela a gêné quelques critiques. Mais la vérité était que les soldats du XVe siècle portaient réellement des casques d'acier semblables, justement, à ceux que les soldats anglais avaient pendant la première guerre mondiale. Les mêmes critiques me reprochaient aussi d'avoir fait porter à l'un des moines aes lunettes d'écaille qui — nous étions en 1927 — étaient justement à la mode. J'aurais pu leur présenter des miniatures qui démontraient qu'on utilisait au XVe siècle des lunettes d'écaille exactement semblables à celles qui étaient en usage à l'époque où le film fut réalisé.

Dans les miniatures, nous trouvions aussi un style de décoration qui se contentait de suggérer l'époque. Je suivis le même principe dans *Dies irae* et je le suivrai aussi dans mon film sur le Christ. Puisque le réalisme n'est pas l'art en soi, et puisqu'il faut en même temps qu'il y ait une correspondance entre l'authenticité



La Passion de Jeanne d'Arc.

des sentiments et l'authenticité des choses, je cherche à faire entrer les réalités dans une forme simplifiée et abrégée pour atteindre ce que j'appellerai un réalisme psychologique.

L'interviewer ayant demandé si Dreyer n'était pas, malgré l' « intemporalité » de ses films, lié à l'époque dans laquelle nous vivons, Dreyer a répondu :

Pour ce qui est de *Jeanne d'Arc* et de *Dies Irae*, je dois répondre qu'on ne sait jamais ce qui se passe dans son subconscient, mais, pour ce qui est de mon film sur le Christ, il y a certainement du vrai dans ce que vous dites.

La première fois que j'ai pensé aux Evangiles comme sujet de film, ce fut quelque temps après que j'eus fini *Jeanne d'Arc*, et j'ai passé plusieurs années à chercher le point à partir duquel je pourrais voir le sujet sous un autre angle que le traditionnel. Dans les jours qui suivirent le 9 avril 1940, il m'est venu à l'esprit que les Juifs de Palestine avaient dû se trouver dans la même situation que nous ; seulement, ils avaient des Romains au lieu d'Allemands et un Pilate au lieu d'un Renthe-Finck. Une étude plus poussée montrait d'autres parallèles, car, de plus, les Juifs avaient leur maquis : des jeunes Juifs patriotes — appelés les zélotes — qui attaquaient les garnisons romaines isolées et mettaient le feu aux maisons et aux champs des collaborateurs juifs.

Au sujet de l'impartialité dans les films :

J'ai tâché, autant que possible, d'être impartial dans *Jeanne d'Arc* et dans *Dies Irae*. Il est vrai que, dans les deux films, des prêtres condamnaient au bûcher Jeanne et la bonne vieille sorcière, mais ce n'était pas parce qu'ils étaient méchants et cruels. Ils ne faisaient que refléter les préjugés et les idées religieuses du temps. Lorsqu'ils tourmentaient leurs victimes pour leur arracher un aveu, c'est parce que l'aveu assurait aux accusés la vie éternelle.

Au sujet du public :

Hormis le fait que, bien entendu, je m'efforce de composer mon sujet de façon qu'il ne soit pas imperméable au public, je dois dire sincèrement qu'à part cela le public n'entre à aucun moment dans mes pensées. Je ne fais rien consciemment pour plaire au public. Je ne pense qu'à travailler dans le sens de ma propre conscience artistique. Et je crois bien que c'est là la vraie manière de travailler. Dans les quelques cas où il m'est arrivé, volontairement ou non, de transiger, ç'a été pour mon plus grand dommage.

Pourquoi Dreyer se sent-il attiré vers la tragédie ?

Parce que, dans la tragédie, il m'est plus facile de faire entrer ma personnalité et ma vision propre de la vie, d'introduire ce « quelque chose » qui fait que les gens dressent l'oreille, ce « quelque chose » qui dépasse le film lui-même et que — pour employer un mot usé — les gens conservent au fond d'eux-mêmes.

Imprimerez-vous une certaine tendance à votre film sur Jésus ?

Oui, dans la mesure où je crois qu'il contribuera à aplanir les oppositions entre chrétiens et juifs. En outre, je ferai interpréter Jésus par un juif. Dans la grande masse, l'idée est solidement fixée que Jésus était un aryen blond. C'est une bonne action, il me semble, que de contrer ce préjugé.

Le metteur en scène doit-il écrire lui-même ses scénarios ?

L'idéal est, bien sûr, que le metteur en scène écrive lui-même son propre scénario. Il ne devient vraiment un artiste créateur (par opposition à l'artiste reproducteur) que quand il écrit lui-même son scénario. Autrement, il n'est qu'un homme qui illustre les opinions des autres. Le scénario s'élabore sous la pression intérieure d'écrire précisément ce film et non tel autre. Et puisqu'il donne au film son contenu et sa forme, il assure ainsi sa cohésion intime, dramatique et psychologique.

L'interviewer demande pour terminer : que représente le cinéma pour vous ? Dreyer répond :

Ma seule grande passion.

LA NAISSANCE D'ORDET

*Le 27-9-1954, Johannes Allen interviewait Dreyer à la radio au sujet de la naissance d'*Ordet.

— *Quand avez-vous pensé pour la première fois à faire un film d'*Ordet *?*

— Un soir, il y a vingt-deux ans, j'assistais à la première de la pièce, au théâtre de Betty Nansen. J'ai été frappé par cette pièce et par la manière auda-

cieuse qu'avait Kaj Munk d'opposer les problèmes. Je ne pouvais pas ne pas être saisi d'admiration pour la facilité insolente avec laquelle l'auteur exposait des thèses paradoxales. A ma sortie du théâtre, j'étais convaincu qu'il y avait dans cette pièce un excellent sujet de film.

— *Et quand avez-vous élaboré votre scénario ?*

— Il s'est écoulé une vingtaine d'années avant que je ne m'y mette. J'ai vu alors les idées de Kaj Munk sous un autre jour. Car, entre temps — n'est-ce pas ? — il s'était passé beaucoup de choses. La science nouvelle, à la suite de la théorie de la relativité d'Einstein, a apporté les preuves de l'existence — en dehors du monde à trois dimensions qui est celui de nos sens — d'une quatrième dimension, celle du temps, et d'une cinquième, celle du psychique. On a démontré qu'il était possible de vivre des événements qui n'ont pas encore eu lieu. On a ouvert des perspectives nouvelles qui nous font reconnaître un rapport profond entre science exacte et religion intuitive.

La science nouvelle nous permet une approche plus profonde de la compréhension du divin et elle est sur le chemin de nous donner une explication naturelle des choses surnaturelles. On voit maintenant sous un nouvel angle la figure de Johannès. Kaj Munk le soupçonnait déjà, lorsqu'il écrivait la pièce, en 1925, et il *donnait à entendre que le fou Johannès était peut-être plus proche de Dieu que* les chrétiens qui l'entouraient.

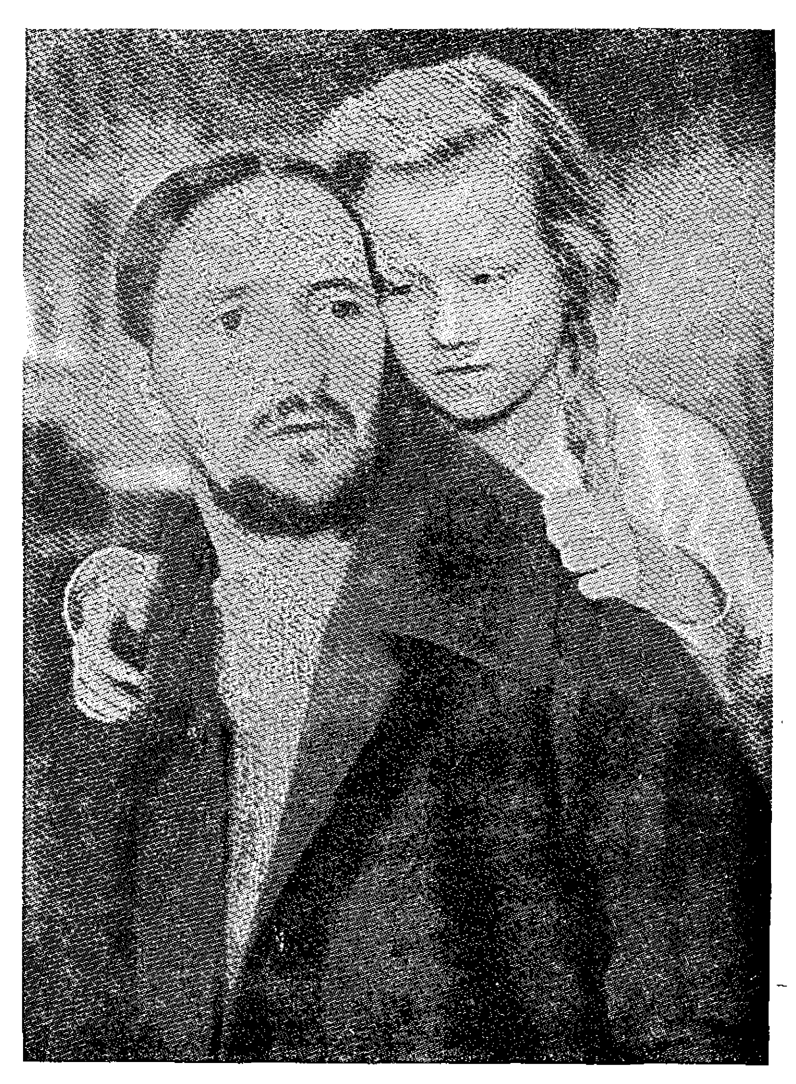
— *Est-ce qu'il a été difficile d'adapter Kaj Munk au cinéma ?*

— Cela s'est révélé plus difficile qu'on ne pouvait le croire. Il fallait en même temps respecter la pièce et s'éloigner d'elle. Il fallait toujours avoir présent à l'esprit ce que voulait Kaj Munk dans sa pièce et tâcher de l'exprimer dans le film, mais il fallait en même temps se rappeler que Kaj Munk écrivait pour le théâtre et que le théâtre a d'autres lois que le cinéma. Des situations et des répliques qui font de l'effet sur scène se montrent souvent très dangereuses au cinéma. Il faut opérer une transposition et une simplification. En fait, quand il s'agit de filmer une pièce, on peut dire à coup sûr qu'une purification doit avoir lieu, dans la mesure où il faut supprimer tout ce qui ne favorise pas l'idée centrale. Il faut condenser et resserrer. Le dialogue, une fois transposé dans le film, ne fait guère qu'un tiers du dialogue primitif de la pièce. Cela donne une idée de la nécessité qu'il y a de simplifier le plus possible.

Au cinéma, une réplique est catastrophique, si elle n'est pas comprise immédiatement et dans la fraction de seconde même où elle sort de l'écran, car elle stoppe l'action. Le spectateur est obligé de faire une pause pour réfléchir à ce qui a été dit. C'est pourquoi il faut éviter même les mots difficilement compréhensibles. Comment, par exemple, pourrait-on transposer la tournure qu'utilise Kaj Munk : « Au nom du Christ le Brise-tombe » ? Ce serait une erreur de reprendre un mot comme « brise-tombe » dans un film. Au théâtre, on a toujours le temps d'y réfléchir, mais pas au cinéma. Avant que le spectateur ait eu le temps de trouver ce qu'a voulu dire Kaj Munk avec « brise-tombe », le film sera passé à la scène suivante, sans qu'il ait pu suivre l'action.

— *Est-ce que vous suivez de très près votre propre scénario pendant les prises de vues ?*

— Le scénario d'un film ne doit être considéré que comme une esquisse sur laquelle les acteurs et le metteur en scène peuvent continuer de travailler au studio, et dans laquelle la purification et la simplification se poursuivent. On continue toujours de découvrir des phrases qui ne font que répéter des choses déjà dites auparavant, ce qui est tout à fait dans l'ordre quand ça se passe au théâtre, mais



Preben Lerdorff Rye et Ann Elisabeth dans *Ordet.*

non quand c'est du cinéma. Et s'il faut transposer une œuvre de Kaj Munk au cinéma, alors le but doit être de recréer l'œuvre en un tout cinématographique.

Le point de départ du travail sur *Ordet,* de Kaj Munk, a donc toujours été, et il est encore, celui-ci : d'abord s'approprier Kaj Munk, ensuite l'oublier. A la fois le garder et se dégager de lui. J'ai eu la chance, pendant le travail de simplification du scénario, de trouver la plus grande compréhension auprès de Mme Lise Munk. Nous étions d'accord sur le fait que Kaj Munk lui-même aurait certainement préféré un film issu d'une de ses œuvres à une pièce de théâtre filmée. Si j'ai bien atteint ce but, voilà ce que l'avenir dira, quand le film sera terminé.

— *Et maintenant, la distribution des rôles ?*

— C'est vraiment quelque chose de très important. Avec une bonne distribution, le film est déjà à moitié sauvé. Il n'est pas seulement important que chaque acteur corresponde à son rôle, il faut aussi qu'il puisse entrer en relation avec les autres acteurs. Il faut qu'on croie que le père et le fils et le mari et sa femme s'appartiennent. C'est pourquoi je pense qu'il ne faut pas attacher trop d'importance aux correspondances extérieures entre le rôle et l'acteur. La correspondance *intérieure* est l'élément décisif, à savoir une ressemblance dans la mentalité, le caractère et le tempérament. Il me semble que j'ai été très heureux de trouver les acteurs qu'il fallait pour chaque rôle, et il n'y a pas un seul d'entre eux que je souhaiterais voir différemment distribué aujourd'hui.

— *Et les décors ?*

— Pendant mon séjour près de la mer du Nord, j'ai découvert que, dans toutes les fermes de la région des dunes, on éprouvait un intense intérêt pour le film. On y montrait aussi un exceptionnel esprit de sacrifice et cela se traduisait par les emprunts qu'on nous permettait de faire, de meubles qui tenaient leur place dans ces fermes depuis plusieurs générations ou de ces tableaux qui sont typiques des foyers de la région. C'est avec toutes ces choses qu'étaient meublées les chambres, au studio. Plus tard, nous en avons enlevé une partie. C'était une simplification qui avait pour but de ne laisser que les objets qui pouvaient contribuer à caractériser les hommes dont il était question dans le film.

— *La qualité de votre photo a une réputation mondiale.*

— J'ai toujours eu la joie de trouver des opérateurs habiles qui comprenaient mes intentions, les faisaient leur et les réalisaient. Moi-même, je ne comprends absolument rien à la photo. Je ne connais rien du rapport entre la lumière et le diaphragme ou entre le négatif et le positif. Mais je m'intéresse assez au cadrage et à la composition de l'image et je crois que la condition d'une bonne photographie en général réside dans une bonne collaboration entre le metteur en scène et l'opérateur.

J'ai travaillé sur ce film avec un jeune opérateur très intelligent et très doué : Henning Bendtsen. Nous étions d'accord pour ne pas nous contenter seulement d'une bonne photo. Ce que nous voulions arriver à faire, c'était à trouver l'atmosphère exacte. Autrefois, les opérateurs parlaient de « mettre de la lumière ». Aujourd'hui, on dit « mettre de la lumière » et « mettre de l'ombre ». « Mettre de l'ombre » est une réalité aussi importante que « mettre de la lumière ». Un visage, mis dans l'ombre, peut, dans certaines circonstances, faire un effet plus grand et exprimer plus de choses que s'il est en pleine lumière.

— *Le style photographique du film est-il identique au style même du film ?*

— Le style n'est pas seulement question de photographie. Il y a beaucoup de facteurs qui contribuent à former le style, entre autres le rythme du jeu. Et le rythme total du film est à son tour une fusion des différents autres rythmes, depuis celui des travellings jusqu'à celui des dialogues.

— *Au sujet du jeu : travaillez-vous beaucoup avec vos acteurs ?*

— Grosso modo, non. Je suis très heureux, dans *Ordet*, de pouvoir travailler avec des acteurs qui, eux-mêmes, découvrent au fur et à mesure le ton et le sentiment justes, et, bien entendu, c'est cela qui est l'idéal. L'acte de création proprement dit de l'acteur doit se dérouler au fond même de son âme. La tâche du metteur en scène est alors principalement, selon moi, d'assembler les différents personnages ainsi créés, de façon à ce qu'ils entrent dans une forme unique de composition.



Birgitte Federspiel et Emil Hass Christensen dans *Ordet.*

— *Avez-vous changé d'avis au sujet du rythme, depuis* Dies Irae ?

— A proprement parler, non, j'ai même continué à suivre la voie que je prenais dans *Dies Irae*, à savoir de longues scènes jouées d'une seule pièce, par opposition aux scènes construites avec de nombreux gros plans. Je n'ai pas changé d'avis au sujet de la valeur de ces travellings que j'appelais, dans *Dies Irae*, des « gros plans suivis ». Mais d'un autre point de vue, il me semble que c'est dangereux de maintenir qu'une forme rythmique unique est meilleure qu'une autre. Toutes les formes sont utilisables, quand elles s'adaptent au caractère des

scènes auxquelles elles sont destinées, en accord avec le rythme propre de l'action et du milieu et avec l'intensité de la tension dramatique. Il faut, en général, se garder de parler de rythme d'autrefois et de rythme d'aujourd'hui car, dans certains cas, c'est l'ancien qui peut être le plus moderne.

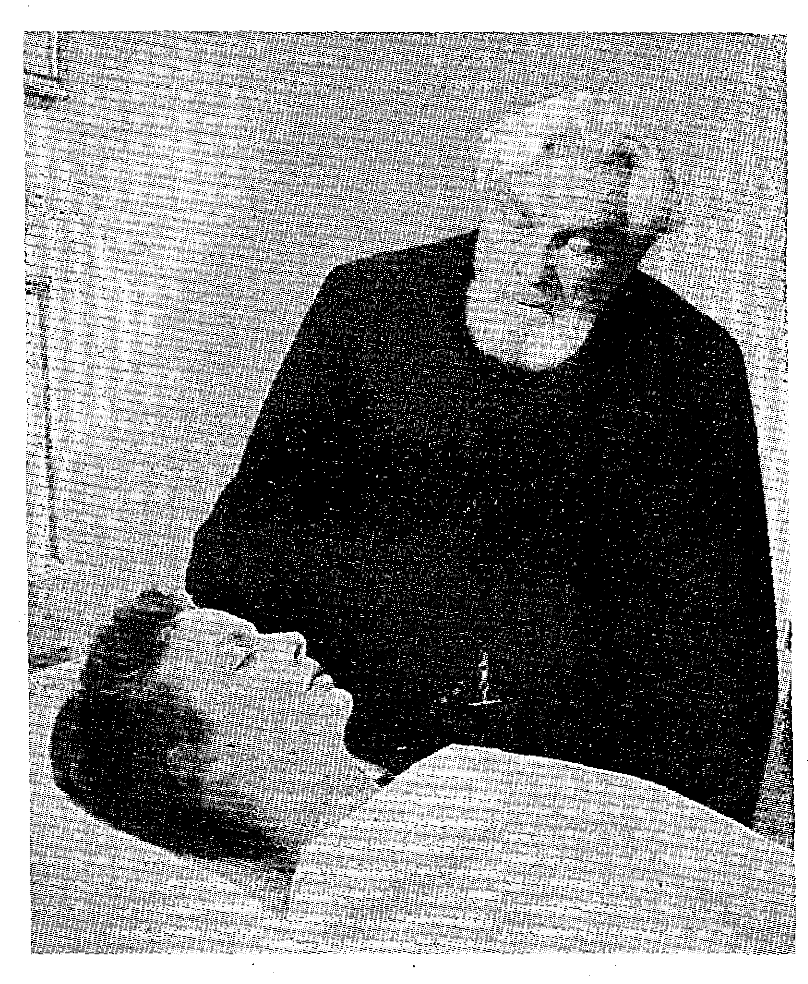
Dans son article « Le véritable cinéma parlant », Dreyer pensait déjà aux problèmes posés par l'adaptation d'Ordet.

La première d'Ordet *eut lieu le 10 janvier 1955.*

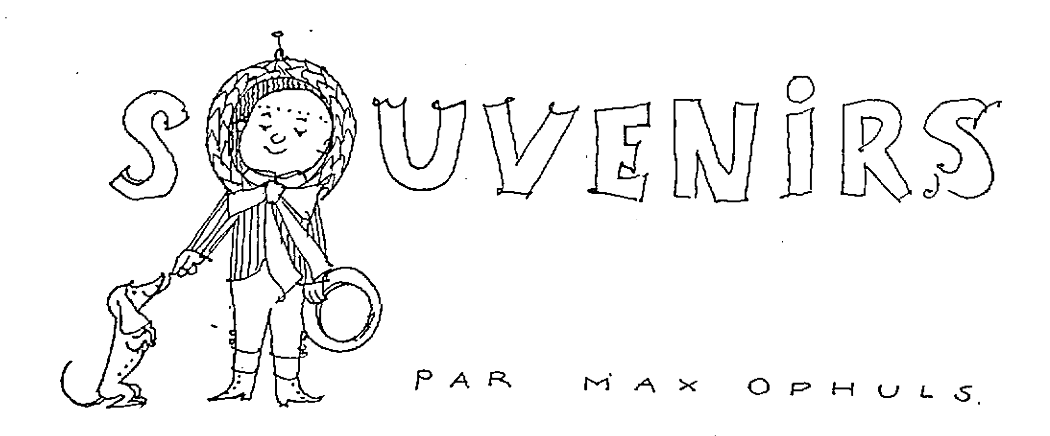
(A suivre.)

Carl DREYER.

(Par courtoisie de NYT NORDISK FORLAG, ARNOLD BUSCK, Copenhague.)



Birgitte Federspiel et Henrik Malberg dans *Ordet.*



XI

Vus de loin, les deux gardes mobiles ressemblaient à des corbeaux corpulents. Pédalant sans hâte, ils traversèrent un champ de blé, la route, le village désert, s'engagèrent dans un étroit sentier, zigzaguèrent entre les ornières du terrain en friche dont le sol rouge venait buter contre la pelouse du jardin, derrière ma villa. Pas de porte à pousser — dans ce coin de paradis, les jardins n'étaient pas clôturés. Les deux messagers du destin ne se donnèrent même pas la peine de descendre. Les pieds traînant sur les mottes de gazon, ils s'essuyèrent le front — il faisait chaud, cet été-là — et me tendirent, par la fenêtre de la cuisine, une petite feuille imprimée : « Appel sous les drapeaux ». Ce fut ainsi que j'entrai dans la carrière militaire.

Comme je quittais le village, je vis, près de la mairie, une vieille femme en larmes. Elle pleurait depuis une semaine, depuis la déclaration de guerre. Mon départ la faisait pleurer de plus belle. Les gens disaient qu'elle avait eu, dans sa jeunesse, une très grave maladie, que le médecin du village n'avait pas su la soigner comme il aurait fallu et que, depuis ce temps, elle ne pouvait plus fermer les yeux. En effet, elle n'avait pratiquement plus de paupières. Dans son visage parcheminé, les pupilles paraissaient immenses, sans aucune protection. Si bien que ses larmes coulaient sans arrêt, pendant qu'elle gémissait : « Quelle misère... quelle misère ! »

Dans mon cas, elle avait certainement raison, du moins en ce qui concerne le déroulement visible des événements. Une guerre perdue dont l'issue se retourne contre tous ceux qui croyaient en la guerre... toutes ces situations dont devaient se nourrir d'innombrables écrivains, scénaristes, acteurs et figurants, je les ai non pas exploitées sur l'écran, mais vécues... hélas ! »

Pourtant, cette femme qui pleurait mon départ manquait d'imagination. L'oppression, les persécutions, la cruauté qui s'abattent comme un fléau du ciel sur l'humanité peuvent aussi donner naissance à des choses très nobles, très belles — à condition qu'il y ait des survivants. La vieille femme l'ignorait, sans doute. Moi, je sais que je ne serais pas en mesure, aujourd'hui, de noter cette pensée si je n'avais trouvé, pendant ce règne de la brutalité et des menaces quotidiennes, autant de générosité spontanée, de chaude amitié.

Depuis cette époque, je travaille à un livre qui ne sera sans doute jamais publié, pour la simple raison qu'il n'entre dans aucune catégorie littéraire. Ce livre est persuadé que la misère n'est pas un art, et par conséquent, il l'ignore. Il ne parle même pas de moi, uniquement de quelques hommes et femmes que j'ai eu la chance de rencontrer et que je n'oublierai jamais parce qu'ils restaient profondément humains — au plus fort de l'épouvante.



Cette femme qui pleurait mon départ manquait d'imagination.

Quant à mon métier, le chaos général allait évidemment m'obliger de le mettre en sommeil. Deux ou trois fois, cependant, il devait se réveiller. Par exemple au cours de l'été 1940.

Ma compagnie venait d'être mise en route pour le front. A pied, bien sûr, et sous une pluie battante. Déjà, les Stukas nous avaient malmenés, et nous savions que les Allemands avaient percé. De mes camarades, du moins de ceux qui marchaient devant moi, je ne voyais que la nuque — ils avançaient la tête basse. Notre moral approchait de zéro. Soudain, nous fûmes rattrapés par un caporal qui pédalait avec fureur. Arrivé à notre hauteur, il freina et brandit une feuille. « Soldat Ophuls : demi-tour ! » Un télégramme du ministère de la Guerre m'expédiait à la frontière espagnole — parfaitement, la frontière espagnole — où je devais tourner un film de propagande sur la Légion Etrangère. A vrai dire, l'ordre arrivait un peu tard : les Allemands étaient déjà à Paris. Mais la discipline étant la principale force des armées, je fus sans doute, ce jour-là, le seul soldat à traverser officiellement, dans le mauvais sens, cet ultime et pathétique déploiement de la défense française devant l'avalanche de l'invasion. Ma profession de cinéaste venait de me sauver la vie. Vingt-quatre heures plus tard, dans la région de Fontainebleau, mon régiment tout entier fut fait prisonnier. Comme je connais la législation nazie, il est probable que ma captivité aurait été de courte durée : ces messieurs m'auraient collé au poteau séance tenante.

Au cours de ce voyage absurde, je passai par Moulins. La gare, incendiée par les bombes allemandes, brûlait encore. Sur les quais, une invraisemblable cohue — des réfugiés, des morts, des blessés, des officiers affolés, des troupes expédiées précipitamment vers le front. L'unique train partant en direction du Sud-Ouest était réservé, en principe, à l'évacuation d'un asile de vieillards belge. Au dernier moment, je sautai sur le marchepied. Un sergent s'agrippa à ma capote.

— Halte ! Descendez ! Qu'est-ce qu'il y a dans cette musette ?

Il voulut s'emparer d'un petit coussin rouge, de la taille d'une boîte à cigares, que je trimbalais depuis le début de la guerre pour m'en servir, chaque soir, en guise d'oreiller. De plus, ce coussin venait de mon appartement parisien, il me rappelait les délices de la vie civile. Pas question de me séparer d'un souvenir aussi précieux ! Je repoussai le sergent, me hissai par la portière du wagon et la refermai. L'instant d'après, le train démarra, laissant le sergent sur le quai.

Les voyageurs, serrés dans les couloirs et les compartiments, offraient un spectacle déprimant. Manifestement, la plupart de ces vieillards étaient incapables de se rendre compte d'où ils venaient, où ils allaient, pourquoi on les avait mis dans un train. Le convoi tout entier était un symbole : la fuite, sans plan ni but, d'un troupeau désemparé, d'une collection d'épaves. Instinctivement, je me mis à la recherche de quelques visages plus jeunes. Je finis par découvrir un couple d'une soixantaine d'années ; au milieu de cette triste décrépitude, ils semblaient représenter l'éveil du printemps (toutes proportions gardées). L'homme me remarqua, me dévisagea et, soudain, m'appela par mon nom. Je le reconnus alors : le compositeur Oscar Straus. A peine six mois plus tôt, il avait écrit la mu-



— Je repoussai le sergent, me hissai par la portière du wagon et la refermai.

sique de mon film *Sarajevo* : à présent, nous avions du mal à nous reconnaître l'un et l'autre, tant nous étions sales, hirsutes, le visage rongé de barbe. Mme Straus éclata en sanglots. Elle ne pouvait guère faire autrement, dans cette situation. Son mari, en chuchotant, m'expliqua qu'il avait dû débourser « un tas d'argent » pour arriver à se glisser parmi les vieillards. Il aurait sans doute fait une drôle de tête si, en ce moment, je lui avais donné son surnom quasi-officiel de Straus Cadet (pour le distinguer de son grand homonyme Richard). Mme Straus se ressaisit vite. Ouvrant un panier, elle sortit une bouteille de vin et des gâteaux viennois de sa propre confection. Jamais encore, je n'avais autant apprécié un coup de rouge.

Le train venait de s'arrêter à Clermont-Ferrand quand, brusquement, la portière du compartiment s'ouvrit. Un garde mobile bondit à l'intérieur et, braquant son revolver sur mon ventre, hurla « Haut les mains ! ». Je compris — sans comprendre — qu'il m'arrêtait. Entouré d'une foule vociférante, je fus conduit au bureau de l'officier de gare. Mon train s'en alla — j'eus le temps d'entrevoir Mme Straus qui pleurait à chaudes larmes. L'officier, agressivement galonné, me foudroya du regard et aboya :

— Ouvrez votre musette. Videz-la complètement.

A la vue du coussin, il dut s'accrocher à la table, plié en deux par un accès de fou rire. Un télégramme reçu une demi-heure plus tôt lui avait enjoint d'arrêter un parachutiste allemand en civil. Je lui dis que je voyais mal un parachutiste allemand, une fois arrivé au sol, replier et emballer son parachute. Il me donna raison, m'offrit une cigarette et se mit à découvrir des excuses pour toutes sortes de choses : la pagaille générale, la direction imprévue qu'indiquait ma feuille de route, mon accent « alsacien », et ainsi de suite. Soudain, comme il examinait mes papiers et mon équipement, il sursauta.

— Mais... votre couverture. Vous n'en avez pas ?

J'expliquai que j'avais dû l'oublier dans le train.

— Le malheur, c'est que cette couverture appartient à l'armée. Si vous vous présentez à votre unité sans couverture, vous allez avoir des ennuis. — Pensif, il lissa sa moustache de séducteur : « J'ai une idée : nous allons stopper le train. Après tout, la compagnie a sa propre ligne télégraphique. Vous vous rappelez le numéro de votre compartiment ? » Bien entendu, je ne me rappelais rien du tout. « Ni celui de la voiture ? Aïe, ça va compliquer les choses... »

— Je me rappelle seulement que j'étais assis en face de mes amis, dis-je timidement. Un compositeur... Oscar Straus...

Je ne pus achever.

— Le grand Straus ! s'exclama-t-il, rayonnant de joie... le maître Straus... le maître Straus en personne... Formidable !

Une minute plus tard, le télégramme suivant se mêla, par priorité, aux nouvelles sur la débâcle :

« Stopper train de voyageurs numéro ..... en gare de Vichy. Récupérer, dans le compartiment du Maître Straus, une couverture grise à rayures brunes appartenant au tirailleur Max Ophuls. »

Straus, qui n'avait restitué la couverture qu'en échange du télégramme, a conservé ce message historique — il l'a toujours, dans un tiroir de son bureau, à New York. Il refuse de s'en séparer : pour lui, c'est une preuve de sa popularité. Pour moi, c'est l'un des plus beaux témoignages de la civilisation française. Je suis certain qu'aucun autre pays n'aurait montré, à l'heure même de son effondrement, autant de respect pour un humble artiste.

Le film sur la Légion étrangère trouva sa conclusion dans l'unique scène par laquelle il aurait dû débuter. Le camp évoquait la classique Tour de Babel : il y avait des Turcs, des Chinois, des républicains espagnols, des antifascistes autrichiens, allemands, américains, des Polonais, des mineurs qui avaient manié le pic et la pioche au Canada et en Suède. Personne ne comprenait la langue du voisin, mais tous étaient animés d'une même foi, tous étaient accourus pour défendre la Liberté, l'Egalité, la Fraternité. En principe, ma première séquence devait montrer le réveil du camp d'instruction : le traditionnel « Soldat, lève-toi ! » — à cinq heures et demie du matin, s'il vous plaît ! — l'appel, le « jus », avec le lever du soleil en toile de fond. Or, j'ai toujours détesté me lever tôt. Je proposai donc de me mettre au travail vers la fin de l'après-midi. Je me disais... voyons, au coucher du soleil, quand le drapeau tricolore descend lentement le long du mât, que tous les soldats aux alentours se figent, silencieux, en un émouvant garde-à-vous, que les clairons lancent leur sonnerie d'airain... voilà une belle scène. Je me présentai devant le général pour solliciter l'autorisation d'ajouter ce tableau au script déjà agréé en haut lieu. De plus, j'avais un pressentiment mélancolique : ce serait peut-être la dernière fois que je reverrais le drapeau français, la dernière

fois pour des mois, des années. Mais cela, je préférais ne pas l'expliquer.

Le général se montra très compréhensif. Il ordonna de réunir dix mille hommes pour le « salut au drapeau ». Ce fut un rassemblement des plus pittoresques. Vêtus en partie de leurs frusques civiles, en partie d'uniformes rapiécés, les uns sans armes, les autres dotés de vieux fusils, reliques de la guerre précédente, les hommes sortirent des baraquements. Sans doute savaient-ils, tous, que très bientôt les chars allemands, écrasant les derniers obstacles, allaient déferler jusque dans cette paisible campagne.

Mais ils se tenaient au garde-à-vous, comme de braves petits écoliers qui croient encore aux attitudes des héros, sur les images d'Epinal des manuels, — des écoliers parmi lesquels on comptait pourtant bon nombre d'hommes aux cheveux gris. Dans un silence solennel, le drapeau fut amené. Dix mille mains le saluèrent, d'un même geste. Et je crois bien que, l'espace d'un instant, dix mille cœurs s'arrêtèrent de battre. Alors, j'eus une inspiration, plus exactement une impulsion : sans quitter ma place derrière la caméra, je leur criai : « La Marseillaise ! » Dans mon dos, un officier grommela : « Mais ils ne connaissent pas les paroles, ces pauvres types, ce sont des étrangers. » Je protestai : « Dans ce cas, une Marseillaise sans paroles. » Près de moi, quelqu'un se mit à fredonner l'air — des dizaines, des centaines de voix se joignirent à la sienne — bientôt, ce fut un chœur de dix mille hommes qui, en un bourdonnement puissant, fredonnait le vieux chant révolutionnaire. Le ciel crépusculaire encadrait les trois couleurs. En parvenant au sol, le drapeau se gonfla légèrement, comme le cygne mourant de la Pavlova... Puis il retomba. Un caporal italien, noir de poil et de peau, mal rasé, coiffé d'un fez rouge, s'avança d'une démarche mal assurée — on aurait dit qu'il était éméché — roula le drapeau et l'emporta au bureau central. Lentement, les dix mille hommes se dispersèrent, les uns pour aller à la soupe, les autres pour aller dormir.

Le lendemain, on les jeta en hâte sur le front des Vosges — des hommes à peine équipés et dont l'instruction était à peine commencée. Au moment de monter dans les wagons à bestiaux, certains portaient encore leurs chaussures de ville. Comme il fallait s'y attendre, la division fut anéantie. Aujourd'hui, elle n'existe plus que grâce à ces quelques mètres de pellicule. Une bande que, pendant ma fuite, alors que des motocyclistes allemands m'avaient pris en chasse, je devais lancer dans un ruisseau, près de Biarritz. Je craignais que de nombreux légionnaires n'eussent des parents dans l'un des pays occupés par les Hitlériens. Des parents qui, eux aussi, auraient été fusillés si la Gestapo avait pu identifier, sur la pellicule, leurs fils ou leurs frères.

*
**

Le métier se réveilla une seconde fois — toujours pour me sauver la vie — au cours de cette longue et affreuse année qui suivit l'armistice. En 1933, plusieurs acteurs allemands — des camarades avec lesquels j'avais joué, du temps de notre jeunesse, sur les scènes de Breslau, Berlin, Francfort — s'étaient réfugiés en Suisse pour y fonder le dernier théâtre libre de langue allemande. Depuis l'avènement de Pétain, ils devaient se douter de ma situation difficile, dans une France de plus en plus écrasée sous la botte nazie; ils savaient probablement que, d'après la loi française, je ne pouvais quitter le pays sans être considéré comme déserteur, qu'il me fallait pourtant partir, parce que la Gestapo me recherchait. Si bien qu'ils m'envoyèrent, à Aix-en-Provence où je me cachais, un télégramme officiel : le Théâtre de Zurich voulait me confier plusieurs mises en scène. Armé de cette dépêche, je pris le train pour Vichy et demandai audience au grand maître de la Sûreté. A ma grande surprise, il accepta aussitôt de me recevoir.

Ma surprise s'accrut encore lorsque je fus en sa présence : on l'aurait pris pour un moniteur de tennis, sur le point de prendre ses fonctions dans une célèbre station thermale. L'homme chargé de surveiller les mille intrigues de la nouvelle France fasciste était installé dans une minable chambre d'hôtel. Dans un coin, une machine à écrire faisait face à un grand lit en cuivre qui disparaissait sous un amoncellement de mallettes, de dossiers, de cravates et de journaux. Par la fenêtre, on apercevait la buvette, entourée de vieilles dames dans des fauteuils roulants et de vieux messieurs qui se promenaient à petits pas, tandis qu'au premier plan, des officiers allemands à l'allure martiale descendaient de grosses limousines noires. Sur la porte de la chambre, un avis imprimé invitait les clients à bien vouloir respecter la sieste des curistes.

J'avais entendu dire que le chef de la police, malgré ses opinions politiques qui représentaient pour moi un danger de mort, aidait volontiers les gens du camp opposé. Il me laissa le temps de lui exposer mon cas, puis il appuya sur une sonnette sous laquelle on lisait : « Pour le sommelier, trois coups. » Un lieutenant fit son entrée, il lui lança quelques mots, puis le lieutenant ressortit pour revenir avec un épais dossier. Le chef de la police tourna quelques pages et, d'un geste brusque, me tendit une feuille.

— C'est bien vous, l'auteur de ce texte ?

Lentement, je relus ces lignes que j'avais autrefois, alors que j'étais soldat, griffonnées sur un bout de papier, des lignes que la radio française avait, nuit après nuit, toutes les heures, lancées dans l'éther allemand. L'idée de cette émission m'était venue un soir, après un bombardement. Nous venions d'enterrer le cuisinier de la compagnie, un brave petit gars, très fier d'avoir trouvé cette bonne planque. Comme nous n'avions pas de table, j'avais utilisé le dos bénévole d'un tirailleur algérien. A présent, la vue de ce texte m'inspirait surtout une peur proche de la panique : pour être franc, j'aurais préféré en attribuer la paternité à un autre. Je conservais cependant assez de lucidité pour me rendre compte que mes dénégations n'auraient servi à rien.

— Eh oui, fis-je, accablé. C'est moi, l'auteur.

— Je ne donnerais pas deux sous de votre peau, ricana le chef de la police. Enfin... on pourrait peut-être... j'ai trouvé : vous allez partir en tournée, avec la troupe de Louis Jouvet. Il s'agit d'une tournée de propagande, subventionnée par le gouvernement de Vichy, avec l'assentiment de la commission d'armistice. Une fois de l'autre côté de la frontière, vous ferez ce que vous voudrez, cela ne me concerne plus.

Ce fut étonnamment facile : Jouvet m'incorpora aussitôt dans sa troupe, il accepta même, sans se faire prier, d'emmener ma femme et mon fils. Comme la tournée était placée sous le patronage de Vichy, les gardes-frontière allemands avaient ordre de nous fiche la paix. Quand, le lendemain matin, je débarquai au Théâtre de Zurich, mon uniforme soigneusement rangé dans mon unique valise me semblait encore encroûté du sang et de la crasse de cette fuite désespérée sur les routes tragiques de France. En plus de l'uniforme, je possédais encore une chemise et un pantalon...

Personne ne s'était dérangé pour m'accueillir. Je pénétrai dans la salle : elle était vide. Dans l'obscurité, brillait, solitaire, la lampe éternelle du metteur en scène, au-dessus d'un pupitre vide. Je posai ma valise et respirai profondément. Le rideau était levé, révélant la scène également vide. On apercevait quelques éléments d'un décor — un appartement bourgeois, des années 1900. « Une pièce d'Ibsen, sans doute », songeais-je. Soudain, quelque part dans les coulisses, éclata une voix hystérique :

« Costumier !... Où est le costumier ?... C'est un scandale, il y a encore des taches rouges sur mon costume... Je ne le supporterai pas davantage, vous m'entendez ! Vous ne pouvez pas faire essuyer les chaises avant que je m'asseois ! »

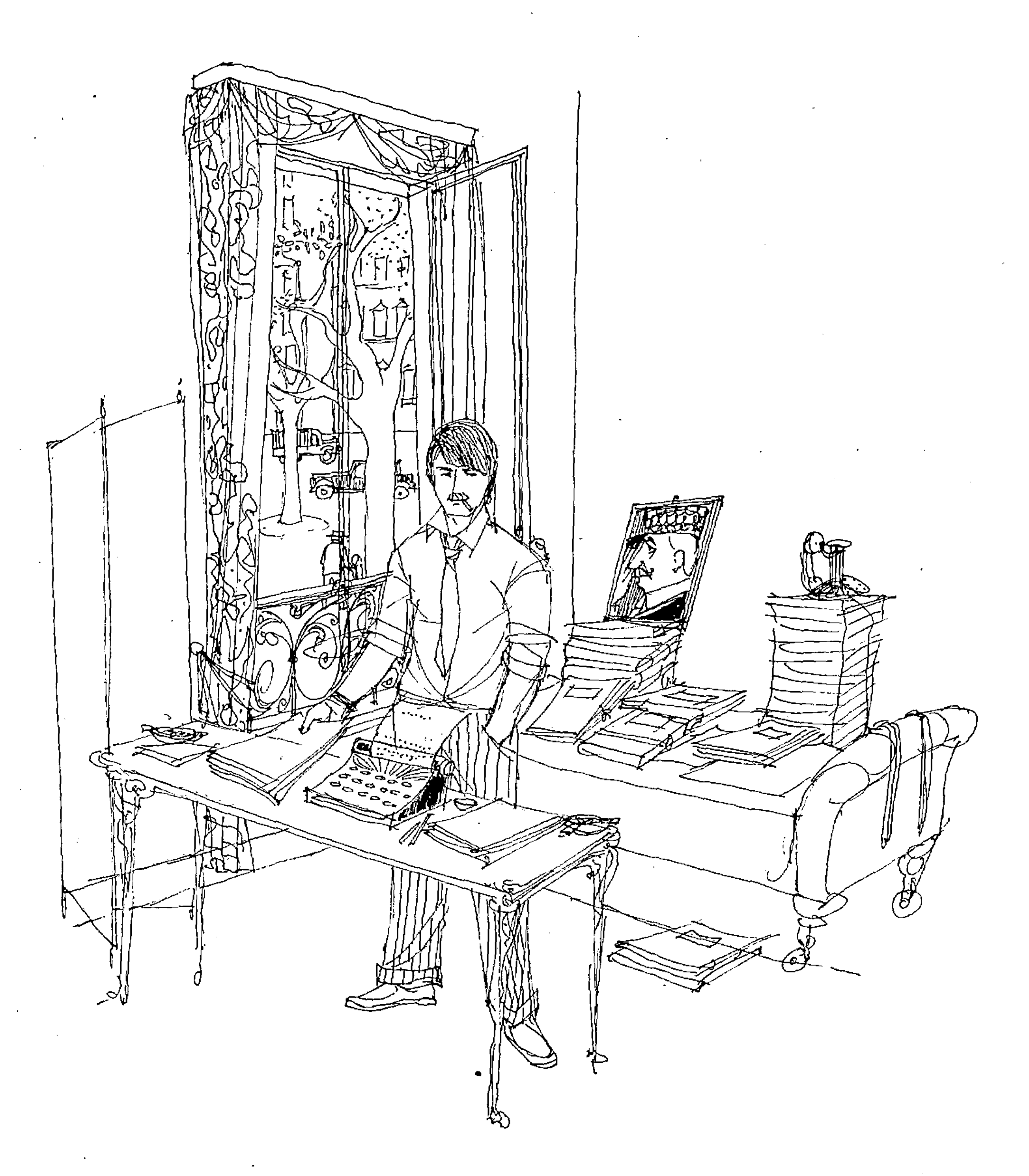
Comme je préférais, en ce moment symbolique, cette ridicule émotion de cabotin à l'émotion sincère que j'avais connue — et subie — pendant cette dernière année ! L'agitation de cet univers fictif — le mien — m'accueillait comme la maison paternelle le fils prodigue, elle devait m'entourer fidèlement tout au long de mes mises en scène : *Roméo et Juliette*, et *Henri VIII*. Mon adjoint voulut démissionner parce que, lors de la générale, il avait fait baisser le rideau deux mots trop tôt. L'ingénue ne me saluait plus, parce que dans plusieurs scènes de *Roméo et Juliette*, j'avais remplacé la vieille traduction de Schlégel par la version plus moderne de Hans Rothe. Comme, dans *Henri VIII*, j'étais obligé de faire procéder à quatorze changements de décor (en dehors des entractes), les fonctionnaires élizabéthains devaient, à leur grand déplaisir, aider les ouvriers, ce qu'ils faisaient en esquissant des pas de danse, au son des violons et trompettes...

Dans ce magnifique bain de jouvence — pardon, d'imagination créatrice — je pus me débarrasser des résidus de l'émigration et de la guerre. Une véritable cure, une miraculeuse guérison soutenue par tous mes collègues. Certains d'entre eux étaient de vieilles connaissances : des années plus tôt, nous avions affronté ensemble les dangers enivrants des « premières ». Avec Karl Paryla, l'éternel enthousiaste, à Breslau, avec le gros Steckel, à Berlin, avec le frêle Carl von Eydtlitz, à Vienne, avec l'adorable Thérèse Giehse, à Munich, avec l'élégante Traute Karlsen, à Francfort — à présent, sous les feux de la rampe, quand nous nous inclinions devant le public suisse, j'avais l'impression qu'ils étaient tous aussi jeunes que dix ou quinze ans plus tôt — tous, même les femmes. Décidément, je n'arriverai jamais à me débarrasser de certaines illusions...

Malgré l'excellent accueil de la presse, le métier allait bientôt s'assoupir à nouveau. L'intendant m'offrit certes un beau contrat « pour la durée de la guerre » (durée alors rigoureusement imprévisible), mais, selon les dispositions du droit d'asile en Suisse, on ne pouvait m'accorder la carte de travail que si je me déclarais déserteur de l'armée française. Je préférai regagner la France, afin d'entreprendre des démarches en vue de mon immigration aux Etats-Unis.

De nouveau, mon départ arracha des larmes à une femme âgée — la secrétaire générale de la police des étrangers, à Zurich.

— J'ai eu ce poste uniquement parce que j'avais la plus belle écriture de ma classe, sanglota-t-elle. Mais j'étais tellement contente. C'était un travail si paisible, rien que des touristes, jusqu'à cette maudite guerre. Main-



C'est bien vous l'auteur de ce texte ?

tenant, je vois des choses horribles, je n'en peux plus.

Manifestement, elle était persuadée qu'en rentrant en France, je commettais une folie. Elle me voyait déjà moisir dans les cachots nazis alors que, moi, je me voyais déjà sur le pont-promenade d'un bateau américain. Ses larmes furent aussi inutiles — heureusement — que celles de la vieille femme dans mon village. J'ai pu traverser tous les dangers, franchir tous les obstacles, ce fut même relativement facile, car on acquiert une certaine routine, même dans ce domaine. En revanche, elle aurait pu pleurer en songeant qu'une fois de plus mon métier allait être mis en sommeil, et pendant bien, bien longtemps. Quand, à la fin de l'année 1941, je fis la traversée de l'Atlantique, ce sommeil durait toujours.

New York était terriblement bruyant, Hollywood terriblement fascinant — mais le métier restait en sommeil, un sommeil quasi comateux. Je n'arrivais pas à comprendre comment, dans cette capitale mondiale du cinéma, personne ne songeait à mettre fin à cette léthargie. Jusqu'au jour où mon ami, l'impresario Paul Kohner me téléphona pour m'annoncer, d'un ton de conspirateur :

« Demain, je fais projeter *Liebelei*. Fais une prière. »

***

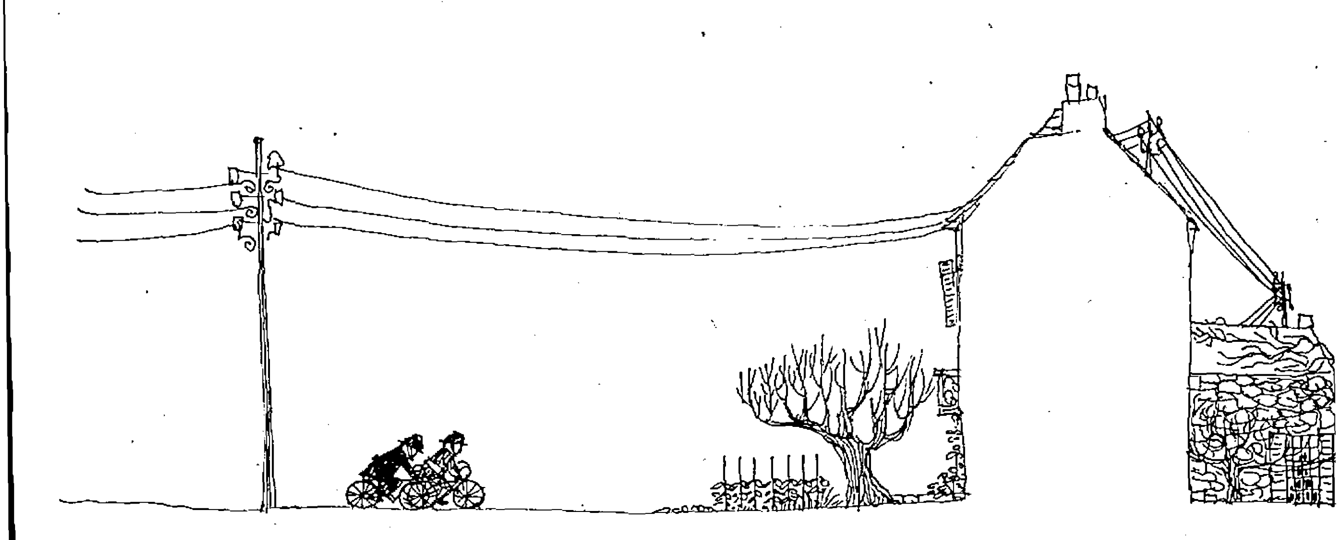
Depuis ce jour-là, mon métier a repris vie, grâce à Preston Sturges qui m'a engagé dans sa compagnie. Grâce à lui, je vais pouvoir retravailler ; je vais pouvoir refaire des films !

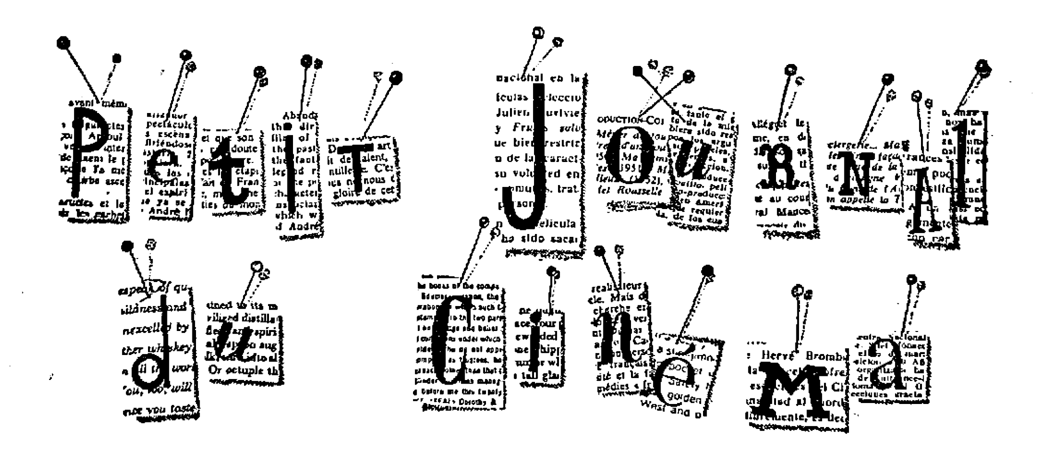
Hollywood, août 1945 à décembre 1946.

Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.)

FIN





SAN SEBASTIAN

Officiellement, le grand vainqueur de ces dixièmes rencontres est l'Italie, puisque la « Coquille d'or » a été attribuée à *L'isola di Arturo* de Damiano Damiani, tandis que *Senilita*, le dernier film de Mauro Bolognini remportait la « Coquille d'argent ». (Ne parlons pas des multiples prix secondaires venus récompenser au petit bonheur des œuvres en provenance des U.S.A., de la Grande-Bretagne, du Mexique, de l'Argentine, de l'Espagne et de la France, c'est-à-dire de *tous* les pays, sauf un, représentés dans la compétition...)

L'Italie

Au moment où le cinéma italien connaît un exceptionnel regain de vitalité, nous aurions mauvaise grâce à discuter les décisions du jury. Mais était-il indispensable de couronner le film de Bolognini, l'une des valeurs les plus surfaites du jeune cinéma italien, en dépit du soin évident apporté au détail d'une reconstitution d'époque minutieuse ?

A défaut de génie, *L'isola di Arturo* montre plus de modestie et, partant, plus de sincérité. C'est l'histoire d'un jeune garçon de quinze ans qui mène une vie indépendante dans une petite île de pêcheurs du golfe de Naples. Son père, Wilhelm, est une sorte de vagabond qui porte sur son visage un masque de nostalgie bizarre. Un jour, il ramène avec lui une jeune femme, sa nouvelle épouse, et l'installe auprès de son fils, avant de disparaître de nouveau. Entre Arturo et sa belle-mère, c'est aussitôt une lutte sourde où se mêlent divers sentiments contradictoires qu'il est facile de deviner. Jusqu'au jour où Wilhelm réapparaît, amoureux fou d'un voyou napolitain qui le quittera quelques jours plus tard, à la suite d'une pénible scène de rupture. Pendant ce temps, à cette école de solitude et de passion, Arturo est devenu un homme. Il quitte l'île de son enfance, abandonnant son père et sa belle-mère à leur commun destin.

De cette abondante matière mélodramatique, Damiano Damiani a extrait un film sensible, réalisé avec tact, et qui, par instants, ne manque pas de grandeur.

Autre film digne d'attention, parmi un lot considérable de bandes affligeantes qui n'auraient jamais dû quitter les circuits nationaux intérieurs auxquels, de toute évidence, elles étaient initialement destinées : l'un des deux films argentins, intitulé *La Fusilacion* et réalisé par Catrano Catrani. Œuvre majestueuse, conçue sur un canevas de fer et profondément influencée par le cinéma soviétique (Eisenstein, Dovjenko), cette lente marche d'un homme que des soldats conduisent à la mort souffre peut-être d'être trop longue de vingt minutes, mais je suis tout prêt à réviser mon jugement au vu d'une version sous-titrée du film.

Le Miracle

Tout cela, néanmoins, n'aurait fait qu'un festival médiocre, sans l'exception, sans le film le plus passionnant du festival, *The Miracle Worker* d'Arthur Penn, à vrai dire le seul film qui eût dû retenir le jury à l'heure du palmarès.

The Miracle Worker est la version cinématographique d'une pièce de William Gibson, elle-même adaptée d'un récit autobiographique d'Helen Keller. Helen en est, bien entendu, l'héroïne. C'est une fillette sourde-muette et aveugle que ses parents envisagent




A gauche, *L'isola di Arturo* de Damiano Damiani. A droite, *The Miracle Worker* d'Arthur Penn.

un instant de confier à un asile d'aliénés, avant de la remettre entre les mains d'Annie *Sullivan, jeune femme qui va tenter* l'impossible — le miracle — la rendre au monde et à la vie.

La pièce n'est pas autre chose que la description dramatique de la lutte entreprise par Annie Sullivan et de sa victoire. Montée à Madrid, jouée à Paris (sous le titre *Miracle en Alabama*), elle connut partout le même succès et Arthur Penn lui-même la mit en scène à New York, avant de la porter à l'écran avec les acteurs de la création.

La *transposition cinématographique* est strictement fidèle à la pièce, et peut-être justement y aurait-il lieu de faire quelques réserves sur tout ce qui ne concerne pas directement les rapports immédiats d'Annie et Helen. Le rôle du père, par exemple, a, de l'aveu même de Penn, été trop chargé, trop poussé vers la caricature (celui de la mère pêcherait, au contraire, par excès inverse). La *happy end*, aussi, m'a paru enlever de la force au dénouement, mais il est évidemment facile de répondre que tous les faits rapportés sont exacts — et ils le sont. Aussi bien ne s'agit-il que de fautes vénielles, en regard de l'éblouissante interprétation d'Anne Bancroft et Patty Duke (réunies avec justice pour le prix d'interprétation féminine) et de la prodigieuse invention dont *fait montre* Arthur Penn dans la direction de ses acteurs. *Le Gaucher* nous avait mis la puce à l'oreille. *The Miracle Worker* nous révèle l'un des réalisateurs les plus doués, parmi les jeunes Américains de l'Est.

En guise de moralité

Voici pour terminer quelques remarques que je ne voudrais pas que l'on prît en mauvaise part. C'est un peu le rôle de la critique, en présence de manifestations aussi importantes que les festivals, de mettre en ordre des impressions et, pour finir, de tenter de tirer la leçon.

La leçon qui se dégage de ce Festival de San Sebastian se présente à mes yeux sous un triple aspect :

1° Trop d'indulgence de la part du jury de pré-sélection. Des quatorze films retenus, la moitié ne possédait pas le niveau artistique qui devrait être celui du festival. Je veux bien croire qu'il est toujours difficile d'alimenter en œuvres de qualité un festival qui n'a pas encore la réputation internationale des trois grands. Mais alors, pourquoi

avoir écarté *Hatari*, le dernier film de Howard Hawks (absent même de la section informative) ?

2° Une réglementation trop lâche, ou mal comprise, concernant l'état des copies projetées. Il est inadmissible que les producteurs puissent présenter des versions tronquées à seule fin de vendre leurs films en Espagne (si on connaît un peu la censure espagnole, on imagine ce qui pourrait rester d'un film de Vadim). De tels procédés sont concevables dans une foire aux films comme le festival de la rue d'Antibes à Cannes : ils ne le sont pas au sein d'une manifestation qui se veut artistique.

3° Faiblesse enfin de la section informative. Sans parler de la production espagnole sur laquelle, en France, nous ne sommes guère renseignés (tout de même, il me semble qu'il n'eut pas été inutile de montrer par exemple, le dernier film de Jesus Franco, si j'en juge d'après les informations que j'ai pu recueillir à son sujet), pourquoi n'avoir pas profité de l'occasion pour faire connaître aux Espagnols les films les plus marquants du jeune cinéma français ? Cela m'a, sur place, paru d'autant plus urgent que notre cinéma jouit là-bas d'une notoriété dont nous n'avons pas idée en France. C'est ainsi que « *Film Ideal* », l'une des revues les plus sérieuses de langue espagnole, a pu consacrer deux numéros consécutifs au « *Nuevo Cine Frances* » — exploit ahurissant quand on sait que, de toute la jeune production française, le public espagnol ne connaît en tout et pour tout qu'un seul film (*Les Quatre Cents Coups*).

A cela près, San Sebastian demeure l'un des plus agréables festivals dont on puisse rêver. Après quelques modifications et une inévitable réforme de son règlement intérieur, ce pourrait être de surcroît un festival important. Dans une de ses formules-romans, Jacques Sternberg écrivait : « *Cette année-là, son papier peint lui donna des cerises* ». C'est un peu ce qui est arrivé, cette année, à San Sebastian. Mais on peut préférer les fraises. — A.S.L.

RETROSPECTIVE LOSEY

Les rétrospectives organisées par Henri Langlois continuent à manifester leurs vertus hiérarchisantes. Une œuvre absorbée dans sa totalité a ceci de bon qu'elle prolonge l'admiration que l'on peut éprouver pour elle, ou la limite, mais jamais ne la laisse intacte. Ainsi, il y a quelques mois, il était impossible, après l'éblouissement keatonien, de ne pas admettre qu'on était en présence d'une des œuvres les plus hautes proposées par le cinéma. Or, je doute fort que l'hommage à Joseph Losey ait apporté à ce dernier un fervent de plus, et ait laissé les autres (ceux de bonne foi) sur leurs positions uniformément laudatives.

Bien sûr, ce n'est ni le lieu ni l'heure d'entamer une démystification Losey. D'autres fausses gloires, assurément, méritent avant celle-ci qu'on déboulonne leurs éphémères statues. Et plutôt que d'accabler un auteur honnête, un metteur en scène moyen, le procès serait plus à faire d'une critique-pavé de l'ours, dont les excès contribuent à détruire, plus qu'autre chose, ce qu'elle voudrait encenser.

Annoncé comme la huitième merveille du monde, « équivalent exact de la musique de Bach » et autres sornettes, l'honorable et médiocre *Garçon aux cheveux verts*, qui ouvrit la rétrospective au Musée des Arts Décoratifs, fut, hâtivement présenté par son auteur, la première et non la moindre de nos désillusions. D'un didactisme pesant dans l'idée, et que ne saurait sauver aucune prétendue fraîcheur, d'une exécution le plus souvent sans grâces, et d'une direction d'acteurs approximative (Robert Ryan s'y ennuie, sans parler des innommables cabotinages de Pat O'Brien), voici une œuvre presque inexistante, fort impure, et qui inciterait peut-être à une certaine sympathie envers ses maladresses et ses lourdeurs sans nombre, si elle n'était prônée par quelques confusionnistes (peut-être pas sur tous les plans) comme la fin du fin de notre art.

Il était sans doute utile de défendre *The Prowler* dans les années 50; maintenant, et avec le recul, ce n'est qu'un film américain de série de plus, courageux sur les intentions, mais scolaire en diable sur sa réalisation, et montrant une incapacité touchante à atteindre ce que l'art de Lang possède d'emblée, le lyrisme dans la sécheresse apparente du style (cf. la fin).

The Big Night montre une fois de plus chez Losey un personnage, ici tout jeune (John Barrymore, Jr.), s'efforçant de trouer les cercles d'opacité qui l'entourent, à la fois sociaux et (sans doute !) existentiels, pour parvenir à la lucidité, valeur positive. A part une jolie scène d'amour dans une cuisine, traitée avec aisance en un plan très long, la mise en scène est, une fois de plus, plus transpirée qu'inspirée.

The Intimate Stranger est d'une nullité absolue qui fait plus que de frôler le ridicule. Ce qui prouve, pour qui en aurait besoin, les limites de Losey : même un film de commande, signé Joseph Walton, et sur un sujet imposé, *devait* être meilleur. Car, pour parler comme Chabrol, « comme si les sujets n'étaient pas ce que leurs auteurs les font » !

Il n'y a pas à revenir sur *Temps sans pitié*. J'estime simplement que ce film, invisible pour beaucoup d'entre nous, le sera pour tout le monde avant dix ans.

Quant à *Gipsy* et à *Chance Meeting*, leur revision confirme qu'il s'agit là des deux meilleurs films de Losey, ce qui appelle quelques remarques : *Gipsy* est le seul des films de Losey (avec *Eva*, si l'on en juge d'après son sujet) où le personnage central,

au *lieu de tendre vers une* lumière, descend au contraire les degrés d'une abjection déjà certaine (dès les premiers plans, Keith Michell vautré par terre avec un goret), jusqu'à la déchéance morale la plus totale, et la mort. Souvent très beau, et qu'on le veuille ou non complaisant dans la description d'une *détérioration tant d'ordre social* qu'éthique (la volonté critique n'excluant pas une attitude assez masochiste de l'artiste), *Gipsy* donne la mesure et les faiblesses du talent de Losey. Son art, sa façon de sentir les êtres et les choses, le portent naturellement hors du propos qu'intellectuellement il prétend *servir*. La *contradiction peut être évidemment* passionnante, et des laudateurs intelligents devraient tenter, à mon sens, de le défendre aussi, sinon surtout, par cette faille dans la cohérence de son système.

Faille qui s'accentue dans *Chance Meeting*, le plus tendre de ses films. « Au moment où, chez le public, l'émotion arrête le cours de la pensée, le metteur en scène a échoué », dit Losey, reprenant à son compte un principe de Brecht. Considérons le personnage d'Hardy Kruger. Il vit, c'est incontestable, et sait nous émouvoir. La pensée, le jugement *ne viennent* qu'en seconde analyse.

Il y a, dans l'histoire du cinéma, très peu de personnages-concepts, encore moins de films-concepts qui existent en dehors de l'idée qui les meut (Lang évidemment). Chez Losey, l'idée n'est pas créatrice, elle est étouffoir, réduisant en pantins, par la faute de théories théâtrales mal assimilées, des êtres qui, autrement, posséderaient une dimension certaine.

Les deux meilleurs films de Losey existent contre lui. Une chose, au moins, est donc suspecte : sinon son talent, du moins sa lucidité. Michael Redgrave, dans *Temps sans pitié*, ne serait-ce pas lui-même? Encore une façon de le défendre, sur ce qu'il est, non sur ce qu'il prétend être, et que nombre de ses admirateurs ne paraissent pas soupçonner.

Quant à *Concrete Jungle* (*Les Criminels*), il *constitue un excellent exemple par* l'absurde des limitations de Losey, « metteur en scène à idées ». Il n'est que de se reporter à la critique de Jean Douchet sur ce film pour voir à quel point une analyse en profondeur épuise l'œuvre, plus qu'elle n'ouvre de nouvelles perspectives.

Venons-en au consternant *The Damned* : les blousons noirs et les savants.

L'idée, toujours l'idée, ici primaire à souhait. Losey a déclaré, à la fin du film : « Ce qui m'a intéressé, c'est le parallèle entre deux violences. Celle, visible, des blousons noirs, et celle, insidieuse, des savants, d'autant plus dangereuse, etc. »

Ce qui aggrave la chose, cette fois, c'est que Losey paraît avoir lu ses panégyristes, et qu'il joue au grand metteur en scène, usant du Scope noir et blanc avec une prétention qui voudrait se faire passer pour de la simplicité, absolument insupportable.

Lui est incontestablement un homme charmant, d'aspect sympathique, et naïf comme un intellectuel américain, dès qu'il ouvre la bouche. On s'en voudrait de lui jeter la pierre. Aussi bien ces quelques notes ne sont-elles si exigeantes que parce que nous attendons encore quelque chose de lui. — J.-A. F.

QUINTESSENCE DE L'EPOUVANTE

Vu à Bruxelles *La Fille du Dr. Jekyll*. Malgré les petits moyens dont Edgar G. Ulmer disposait, malgré un tournage ultra rapide (moins de sept jours), ce film vaut toutes les *Maîtresses de Dracula* du monde, et même un peu plus. Comme toujours chez Ulmer, le meilleur et le pire se côtoient. Mais les plans beaux sont tellement beaux qu'on oublie vite les transparences et le carton-pâte du décor. Cette maquette de château, baignant dans un brouillard de fumée de cigarette, à force de revenir en insert, finit par introduire une note insolite et sinistre. Les incohérences du scénario emportent l'adhésion. Et l'unique expression que John Agar affiche de bout en bout importe peu. Le tuteur (Arthur Shields) incarne tous les monstres possibles ou impossibles du bestiaire de l'épouvante. C'est un archétype. Au passage, Ulmer innocente le Dr. Jekyll et sa fille : le maléfique tuteur a volé son invention au vieux docteur mort et tente de transférer ses crimes sur la personne de sa fille (Gloria Talbot). Le metteur en scène utilise tout l'arsenal du genre et n'hésite pas à recourir à des procédés datant du muet. Non d'ailleurs sans une pointe de malice : il se moque bien des films de terreur. Avant le générique, le monstre apparaît en plan fixe, le profil découpé en ombre chinoise, tandis que le commentaire nous apprend que « le sinistre Dr. Jekyll est mort ». Soudain un rire éclate et le monstre se tourne vers nous : « *Croyez-vous vraiment qu'il soit mort ?* » Le même plan est repris à la fin et Ulmer semble dire : le monstre est bien mort, il ressuscitera peut-être pour les besoins d'autres films, mais moi j'en ai fini. Il boucle la boucle en ce qui le concerne. D'autres pourraient voir dans cette astuce un symbole métaphysique : la mort ne suffit pas à effacer le mal. Pour ma part je préfère croire qu'Ulmer s'est surtout amusé en tournant cette bande, et les quelques plans magnifiques que j'y ai trouvés suffisent à combler mon exigence de cinéphile. *La Fille du Dr. Jeckyll* présente une autre utilité : une fois qu'on l'a vu, on connaît tous les films d'épouvante du passé et de l'avenir. C'est la quintessence du genre. — F.H.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN-ANDRÉ FIESCHI, FEREYDOUN HOVEYDA, ANDRÉ S. LABARTHE et CLAUDE BEYLIE pour la photo du mois.

LA PHOTO DU MOIS



Serge Reggiani dans « Le Doulos » de Jean-Pierre Melville.

« Le Doulos », roman de Pierre Lesou, porte dans la Série Noire le n° 357, juste avant « L'Œil du malin » de John MacPartland. Et si l'on se dit, en les lisant, que ce dernier, en dehors de son titre, n'a pas grand-chose de chabrolesque, comment ne pas être frappé, pour celui-là, de son ton typiquement melvillien ?

Aussi bien J.-P.M. ne s'y est pas trompé. Silien, Faugel, Clain ressembleront donc comme des frères jumeaux à *Léon*, à Bob, à Moreau. Il n'y a guère que le vêtement (soutane, *doule* ou smoking) qui changera un peu. Quant au cadre : l'on quittera d'emblée Montmartre pour se retrouver dans un monde imaginaire, à mi-chemin d'Hollywood et des studios de la rue Jenner. Tout ce qui tourne autour de l'amitié et du mensonge, avec tendresse et non sans violence, en termes de classicisme et non sans ambiguïté, sera reconnu des familiers de son œuvre au premier coup d'œil. *Le Doulos*, après transmutation, ce sera, j'en réponds, du Melville 100 % : un documentaire sur le mensonge, où tout le monde se trompe mais où chacun s'estime. Où les gangsters, chapeautés de neuf, meurent le sourire aux lèvres. Où la mythologie du western tendra la main à celle du thriller, sans la moindre nuance parodique, simplement par fidélité à un tronc commun : la poésie. Où l'on s'autorisera quand même quelques libertés, tel ce plan de huit minutes et demie (le temps que se consume une cigarette entre les mains de Bébel, la caméra virevoltant avec le policier Desailly), fichtrement bien enlevé.

Il y a, derrière *Le Doulos,* trente années de compagnonnage avec le meilleur cinéma américain, ses chefs-d'œuvre comme ses séries B, ses décors insolites et ses inoubliables acteurs de composition. Mais cet héritage n'est jamais galvaudé. Melville, ce *Doulos* nous le prouvera éloquemment, était le seul capable, employant des gars de chez nous tels que Belmondo ou Reggiani, de nous faire penser à George Raft ou à Paul Muni. C'était aussi le seul grand monsieur capable d'assez de recul pour transformer une mitraillade lugubre en partage de minuit. — C. B.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

Titre ↓ des films — Les Dix →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Claude Beylie	Jean-Louis Bory	Michel Delahaye	Jean Douchet	Michel Mardore	Jacques Rivette	Georges Sadoul	Bertrand Tavernier
Le Mécano de la Générale (B. Keaton)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Le Rendez-vous de minuit (R. Leenhardt)	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	●
Vanina Vanini (R. Rossellini)	★	●	★★★★	★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★	●
Le Monde comique d'Harold Lloyd	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★	★	★★	★★	★
Une grosse tête (C. de Givray)	★		★★★		★★★	★★	★★	★★		●
Les Oliviers de la justice (J. Blue)	★	★★	★	★★★	★	★★	★	★★	★★	★
Le Village des damnés (W. Rilla)	★		★★	★	★★	★	★★	★		★★
Placido (L. Berlanga)	★	★★	★	★★★	●	★	★	★★	★★	●
L'amour à vingt ans — François Truffaut	★★		★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★
L'amour à vingt ans — Andrzej Wajda	★★		★	★★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★
L'amour à vingt ans — Marcel Ophuls	★		★★	★	●	●	★	★	★	★
L'amour à vingt ans — Shintaro Ishihara	●		●	★	●	●	★	★	●	●
L'amour à vingt ans — Renzo Rossellini	●		●	●	●	●	●	●	●	●
Le Cœur battant (J. Doniol-Valcroze)		★	★	★		★	★★		★	
Le Baiser du tueur (S. Kubrick)	★	★★	★★	★	★	★	●	★	★★	●
Divorce à l'italienne (P. Germi)	★	★★	●	★★	★	★	★	★	★	●
La parole donnée (A. Duarte)	★	★★	●	★	★	★	●	●	★★	★
La Maison natale (L. Koulidjanov)					●		★	★	★★	●
Géronimo (A. Laven)	★	★		●	★	★	●	★		★
Le Vent (A. Alov et V. Naoumov)					●			●	★★	
Jack, le tueur de géant (N. Juran)					●		●	●		★

LES FILMS



Michel Auclair dans *Le Rendez-vous de minuit*, de Roger Leenhardt.

Le film indivis

LE RENDEZ-VOUS DE MINUIT, film français de Roger LEENHARDT. *Scénario :* Roger Leenhardt et Jean-Pierre Vivet. *Images :* Jean Badal. *Musique :* Georges Auric. *Décors :* Bernard Evein. *Interprétation :* Lilli Palmer, Michel Auclair, Maurice Ronet, Jean Galland, Lucienne Lemarchand, Michel de Ré, José-Luis de Vilallonga. *Production :* Les Editions Cinégraphiques, Argos Films, Les Films Roger Leenhardt, 1961. *Distribution :* Lux.

Le film est basé sur une construction mêlant film et vie et réalise l'unité des temps de projection et du temps de l'action. Leenhardt aurait-il voulu séduire le public par la gageure tenue d'une performance formelle ? Nullement. Il a utilisé le procédé comme un moyen, pour raconter une certaine histoire, moyen dont la simplicité ne révèle qu'après coup une étonnante complexité.

Cette histoire, du moins, accroche-t-

elle le public? Non plus, car la construction déconcerte. Trop contraignante pour qu'on l'ignore, elle est aussi trop simple (on la dit même simpliste) pour constituer à elle seule la raison d'être du spectacle.

Tout se passe en somme comme si, dissociés dans l'esprit du public, récit et mode de récit, intellection et émotion se désamorçaient l'un l'autre, ou comme si le modernisme (refus de toute recette ancienne ou nouvelle) et le classicisme du film (affrontement du maximum de difficultés avec le minimum d'ostentation) n'additionnaient que leurs négations.

Ainsi, ce film auquel on se refuse apparaît aussi comme le film du refus qu'il n'est pas. De même que le rejet ostentatoire de certaines possibilités peut devenir la plus démagogique des facilités, l'abandon à toutes les possibilités du cinéma se trouve parfois rejoindre l'ascèse du refus.

Quant au critique, il se voit obligé de poursuivre son approche du film comme il l'a commencée : négativement.

Il doit tout d'abord se refuser à considérer le film comme étant basé sur l'opposition rêve-réalité, vie-cinéma, vérité-fausseté. Il faut au contraire que se situent constamment sur le même plan film vu et film vécu, mixtes, tous deux, de rêve et de réalité, de vérité et de fausseté. Des univers, habituellement dissociés, interfèrent ici dans le flou.

Quant aux processus à la Morin (projection, identification et la suite), voilà aussi dont nous sommes bien loin. Point n'est besoin de faire appel à ces notions pour sentir comment peuvent s'estomper les frontières qui séparent vie et jeu, action et représentation. C'est le fait ici aussi bien de la femme du film (qui joue la servante) que de la spectatrice (qui joue à son tour la scène du jeu), chacune trouvant dans la fausseté l'expression d'un sentiment vrai qui lui est propre. Seule est naturelle la Lilli actrice (dans les trois rôles, absolument *sublime*) que nous entrevoyons sur les Champs-Elysées.

Si Leenhardt commence par prendre ses distances par rapport au second film, c'est pour mieux nous faire sentir comment par-delà les similitudes ou symétries de situations (solitude et hantise de la mort sont le fait des deux femmes, dont l'une est riche et adulée — comme l'est aussi l'actrice qui l'incarne — tandis que l'autre est une pauvre actrice ratée) par-delà ces recoupements et malgré son artificialité, ce film est capable de toucher un être uniquement sensible en lui à quelque secrète justesse.

La femme est d'emblée entrée dans le film. Pour Leenhardt, au contraire, pour le héros du film, comme pour nous, les distances sont posées au départ, mais vont sans cesse se réduire. La magnifique leçon d'amour du cinéma que lui donne sa compagne commence à persuader l'homme de la réalité du pouvoir de fascination du film; puis, dans la mesure où cette femme devient sienne, devient sien le film qu'elle vit, et nôtre. Les deux films doivent désormais se poursuivre jusqu'à leur point de jonction où, abolies les distances, ils se termineront sur un plan et par des plans analogues, parce qu'en ont ainsi décidé et l'héroïne et, de par son pouvoir discrétionnaire, le conteur.

Car Leenhardt est avant tout conteur, en vertu d'une vocation originellement amorphe, qui ne s'est qu'ensuite moulée au cinéma. En d'autres temps, il eût écrit, mais il a tout de suite su que, dans le nôtre, il n'est de possibilités de conter qu'en filmant. C'est l'Esprit du temps qui l'a fait cinéaste et, pour avoir obéi à sa nécessité, il n'en n'a que mieux compris l'Esprit du cinéma.

Il semble bien que tous ceux qui furent plus ou moins hasardeusement appelés ont, plus que d'autres, vu la distance première qui les sépara de leur art, la tentation ou la possibilité d'en faire une réflexion sur la nature même de cet art. Ainsi, le film de Leenhardt, qui est une réflexion sur le métier de conteur (procédé classique que de faire les personnages d'un conte *raconter* une histoire qui recoupe la leur), est aussi une réflexion sur le métier de cinéaste : l'histoire dans l'histoire est un film, raconté, commenté, par un personnage qui le revit. Illustrons cela d'une phrase de Jünger : *« Une vocation forte, innée, ne peut que s'emparer du style qu'une époque ressent comme moderne ; bien plus, c'est elle qui le détermine. L'Esprit d'un âge se moule aux caractères. »*

Né de l'Esprit du temps, le film traite naturellement de l'Esprit du temps, tel que le transfigure, le reflète ou le fait

le cinéma, traite de la façon dont ils se font l'un l'autre.

Le film est donc essentiellement réaliste. Les références y sont précises, qui contribuent à rendre le ton de l'époque (le kiosque à journaux susceptible de cacher une caméra-Rouch), les personnages sont situés avec précision, quant à leur enfance — admirable résurgence de la comptine — leur formation, leur profession et les décors au milieu desquels ils évoluent sont d'une authenticité raffinée, visant avant tout, par élimination de l'accessoire, à restituer l'Esprit d'un milieu.

C'est par le respect du réel, exigence fondamentale de l'Esprit du cinéma, que le cinéma peut nous faire accéder à une autre réalité.

Ce film d'un certain moment privilégie en même temps ce moment (à ce titre, la date — nuit du 21 juin et son prolongement, le feu de la Saint-Jean — a valeur de signe) et il éternise ce moment qui résulte de tout un passé et dont doit résulter un destin ; qui condense en lui une éternité d'expériences nées de l'exercice de la vie et de la mort et qui s'ouvre, de par la coïncidence parfaite de deux êtres dont il importe peu qu'elle soit le résultat de secondes ou d'années, sur un absolu de connaissance. Le conte est fait aussi de l'Esprit du monde.

« *Un chef-d'œuvre,* poursuit Jünger, *naît d'une conjonction absolue entre l'Esprit du monde et l'Esprit du temps, c'est-à-dire des heures où l'éternel emplit parfaitement le contingent, comme ce vin, le verre.* »

Cette conjonction renvoie à l'Esprit de l'artiste, par qui elle s'opère, à l'auteur qui moulera l'un à l'autre son style et le monde, qui portera sur son histoire et ses personnages le regard qui lui est propre.

Le regard que porte Leenhardt sur ses deux films et leurs personnages, les jugeant, les faisant mutuellement se juger, eux en qui il a équitablement réparti de lui-même, est celui du moraliste.

La femme du monde, héroïne du premier film, l'infirmière, le critique, héros du second sont tous trois leenhardtiens en ce qu'ils sont également, quoique différemment, puritains. La première, d'origine bretonne et catholique (quand Leenhardt, cévenole et protestante), se réfère plaisamment au médecin de l'âme, mais, sérieusement, ira se confesser. La seconde ne semble pas avoir de préoccupations religieuses, mais un puritanisme instinctif la fait se refuser à l'amour. L'homme, lui, marié, certainement fidèle, est prêt malgré cela à aller jusqu'au bout d'une transgression que lui paraît justifier le caractère exceptionnel de l'aventure qu'il vit, mais sa compagne est incapable d'aller jusqu'au bout, aussi bien de l'amour que de la mort, au contraire de l'autre femme qu'un puritanisme plus absolu, en raison de sa nature religieuse, pousse aux transgressions absolues.

Une scène définit à cet égard et la femme et le film : celle de la chanson — qui suit, remarquons-le, celle de la confession. L'idée ne pouvait venir qu'à un puritain, de condamner l'hypocrisie, représentée ici par l'esprit grivois, par le biais de l'obscénité, forme inversée du puritanisme. Ce n'est pas un hasard si la censure obligea Leenhardt à caviarder les mots les plus crus des *Filles de Camaret,* qui, prononcés haut et ferme par Lilli Palmer, créaient un admirable effet de choc : il fallait rendre à l'hypocrisie ses droits.

Ce brutal et provocant jeu de bascule définit parfaitement, en même temps que l'esprit, la technique d'un film dont un travelling arrière peut à tout moment décadrer le personnage auquel on commence à croire pour, se prolongeant, l'encadrer dans l'écran qui le révèlera comme acteur jouant un rôle, devant nous, spectateurs, invités à sortir d'un film pour entrer dans un autre.

Constamment provoqué dans son intelligence ou sa sensibilité par des décadrages successifs, invité constamment à passer d'un plan à un autre, à les distinguer, en même temps qu'on lui demande de les fondre, le spectateur finit par prendre le parti du refus.

Film de l'unité, comme tout grand film, le *Rendez-vous de minuit* ne peut être perçu que dans l'unité.

Il n'est de grandes œuvres que celles qui, divisions abolies, participent d'une vision unificatrice du monde et y renvoient. Toutes peuvent en définitive se ramener à l'une de ces totalités privilégiées que constituent le conte, la fable, le mythe.

Michel DELAHAYE.

D'une plume non embarrassée

LE CŒUR BATTANT, film français de JACQUES DONIOL-VALCROZE. *Scénario :* Jacques Doniol-Valcroze. *Images* : Christian Matras. *Musique* : Michel Legrand. *Interprétation :* Françoise Brion, Jean-Louis Trintignant, Raymond Gérome. *Production* : Marceau-Cocinor, 1960.

Les premiers mois de l'année 1962 *auront été pour les producteurs et* distributeurs français la grande saison de la panique et de la confusion. Tout s'arrêtait. Les rats se déchiraient violemment dans les cales et les coursives, avant d'essayer de quitter le bateau. Le tournage d'une nuée de petits films destinés à la lointaine seconde chaîne de T.V. devenait la seule préoccupation d'énormes producteurs. Chacun préparait sa reconversion vers la télévision, au moment même où elle entrait en récession aux Etats-Unis. On voit que l'exemple de l'Etat-Major, toujours en retard d'une guerre, portait ses fruits. Tous ceux qui avaient été « les hommes du second film » imitant mécaniquement le succès qui venait de se produire, se préparaient fièvreusement à changer de métier. Responsable de tous ces maux, la mythique nouvelle vague, naturellement.

Du ton nouveau qui venait d'apparaître, personne ne s'occupait. J'ai vu depuis *le début de l'année au moins* trois films de première grandeur, *Jules et Jim*, de Truffaut, *Vivre sa vie*, de Godard, et la *Jeanne d'Arc* de Bresson. J'aime infiniment les nouvelles de Truffaut, Wajda et Marcel Ophuls, *dans l'Amour à vingt ans*, *Cléo de cinq à sept* d'Agnès Varda, et je déplore l'ostracisme persistant dont est victime *Adieu Philippine*, de Rozier. Tout ceci pour un trimestre et demi. C'est assez dire que le prétendu moribond dispose de fantastiques ressources. Et que le malade, c'est bien plutôt une certaine conception bornée du commerce cinématographique. Et ce n'est guère étonnant que les gens qui le pratiquent se soient mis nerveusement à frapper à tort et à travers. A chercher frénétiquement à qui, sauf à eux-mêmes, il faudrait « faire porter le chapeau ».

D'où quelques mystifications, et quelques tabous singuliers. Pauvres *Cahiers*, pelés et galeux. Je ne veux pas dire que je les trouve innocents, mais je n'ai pas le goût des billes. On s'en débarrassait aisément en les qualifiant de club d'auto-admiration, ce qui ne manque pas de sel si on veut bien songer un instant à la violence des rapports de certains rédacteurs. J'ai le plus grand mal à comprendre pourquoi quelqu'un qui aime le film d'un de ses amis cesserait d'avoir le droit de l'écrire, à partir du moment où il s'agit justement de l'un de ses amis.

Les écrivains, race féroce, cependant, se permettent volontiers d'écrire même du bien d'œuvres de leurs confrères *avec qui ils se sentent en affinité*. Dira-t-on que c'est toujours par complaisance ? Répondant à l'enquête sur la critique, Mme France Roche écrit, parlant des *Cahiers :*

« Depuis quelques années, on s'y passe trop la rhubarbe et le séné. Jacques dit du bien (d'une plume embarrassée) des films de Pierre, qui loue les films de Paul, qui admire à son tour les films de Jacques... »

Bien. *Je devrais donc être* embarrassé à l'idée de dire du bien de mon cher ami Jacques Doniol-Valcroze, à qui me lient quinze années de complicité. D'autant plus, sans doute, que *Le Cœur battant*, film que j'aime, auquel je *trouve du charme*, auquel je prends du plaisir, n'est pas toujours apprécié d'autres de mes amis, ou d'autres amis de Doniol. Au nom de quelle morale faut-il donc en dire, ou en laisser dire du mal ?

Certes, on ne peut pas accuser les générations qui nous ont précédé d'avoir pratiqué cette même prétendue complaisance. On a peu vu les scénaristes brevetés, les metteurs en scène chevronnés et honorés dire du bien les uns des autres. Encore moins, en écrire. Par honnêteté intellectuelle? Leur monde superdarwinien, où les plus aptes supposent qu'on doit se battre à mort pour survivre, serait-ce donc un modèle ? Je connais un jeune littérateur très célèbre, qui *est aussi une* sorte de Don Juan. Il déteste le cinéma



Françoise Brion et Jean-Louis Trintignant dans *Le Cœur battant*, de Jacques Doniol-Valcroze.

et méprise les femmes, mais il voit beaucoup de films, et a beaucoup d'aventures. Toutefois, il n'aime justement, au cinéma, et chez les femmes que ce qui lui permet de les mépriser. Il me semble qu'une vieille école de scénaristes qui ne pouvaient travailler qu'avec des metteurs en scène qu'ils traitaient de mécaniciens se trouve dans le même état mental. Avec un petit luxe supplémentaire : ils s'en plaignaient. Bref, le scénariste méprise son metteur en scène, qui déteste sa vedette, qui débine publiquement son metteur en scène, qui ôte sa gloire à son scénariste, pour fermer le cercle. Je n'aime pas ce cinéma-là, ni les gens qui le font. Mon ami Jacques Doniol-Valcroze fait un cinéma qui est l'inverse de celui-là. Et c'est ce qui m'enchante.

Ce qui me plaît le plus dans *Le Cœur battant* est un climat d'affection, presque de sentimentalité. Un auteur qui aime son sujet, des acteurs qui aiment le sujet et l'auteur, un opérateur qui a aimé photographier cette histoire et ces personnages. J'entends bien qu'il ne s'agit pas d'un « grand sujet ». Et je crois bien que je ne suis pas d'accord sur cette conception de l'amour, sur cette primauté agressive du sentiment. (Au fait, quel prestidigitateur a donc escamoté la froideur protestante dans cette affaire?) Mais cela n'a pas d'importance. *Le Cœur battant* ne sollicite pas l'adhésion. Je regarde de loin ce récital de sentiments, et je me sens touché. Ils s'aiment tout simplement. J'ai beau savoir que personne, à mon avis, n'aime tout simplement, et qu'on se prend toujours les pieds dans les fils de la sociologie ou de la sémantique, je tombe sous le charme. *La Dénonciation,* troisième film de Doniol-Valcroze, quon verra bientôt, je l'espère, est un film grave, tourmenté et tourmentant. Je le trouve bien mieux, bien plus important, sans doute, pour l'au-

teur et pour nous. Mais *Le Cœur battant* est un film de plaisir, où tout à coup peu m'importe ce que l'auteur cherche à dire.

Je n'ai pas le sens de la hiérarchie, pas le moindre goût pour le classement. Je sais bien que tout jugement est soutenu par une armature idéologique, consciente ou honteuse. Et je pense qu'on ne peut pas se borner à une sorte d'hédonisme critique. Aussi bien, suis-je en train de me dire que tout jugement commence par un examen du propos de l'auteur, de son point de vue. Truisme, peut-être. Mais je suis prudent avec les jugements de valeur qu'on impose aux autres. *Le Cœur battant* commence par être une violente réaction contre une espèce de forme de libertinage, et même contre une certaine lucidité dans les rapports amoureux. Sa nonchalance, sa gracilité, son aisance sont à l'image de personnages qui ne se posent, ni même n'éprouvent de problèmes sur la nature de leurs rapports. Simplement, ils les ont, ces rapports, et de ce fait, les trouvent simples et évidents. Ils n'ont pas de tourments, mais des malentendus, et ne rencontrent que des obstacles, pas des drames. Cela me plaît et m'amuse, et c'est probablement aussi l'auteur qui a voulu que j'en reste là.

Deux acteurs amusés, attendris, détendus aident puissamment au charme que j'éprouve. Du fait que je connais et que j'aime Françoise Brion, je ne vais pas tirer la conclusion que je ne dois pas dire que son étrangeté m'enchante. Et l'intelligence de la manière dont elle voile le personnage. Et de même pour la densité de Trintignant.

Cachée sous la légèreté du ton, masquée par de curieuses interventions de la farce, dissimulée sous une intrigue linéaire, je crois pourtant reconnaître une sorte d'angoisse, qui me fait passer de l'agrément à la curiosité, à l'inquiétude et à l'amitié. Une angoisse dont le ressort est une sourde interrogation sur la durée des histoires d'amour, et dont la réponse est presque celle d'un enfant solitaire qui siffle en traversant la forêt obscure, pour se donner du courage. Peut-être je me trompe. Peut-être est-ce seulement moi qui m'interroge, moi, qui me pose sans arrêt cette même question — et qui me réjouis d'en trouver l'écho, sans me rendre compte que c'est moi qui la met dans le film, et non l'auteur.

Mais c'est aussi le privilège d'un film qui n'est qu'une autre version d'un roman que l'auteur n'a pas écrit, ou qu'il n'a pas voulu écrire. La passivité classique du spectateur s'estompe, et le dialogue s'établit comme avec un lecteur. Eh oui ! ce film charmant et facile, aisé et agréable, lui aussi, il porte l'infamante étoile jaune où tous les parachutistes du commerce écrivent : littéraire. J'entend d'ici, venus de la droite, et venus de la gauche, s'élever des ricanements. Les uns, satisfaits : ils l'avaient bien dit. Les autres, rigolards : je m'illusionne. Je ne crois ni à l'amour ni à l'amitié sans l'estime. Et je vois bien que *Le Cœur battant* n'est pas seulement la délicieuse petite histoire dont il a l'aspect extérieur. Finalement, c'est donc là qu'on retrouve le goût protestant de la litote, là qu'on voit ce qui rapproche Doniol-Valcroze de Roger Leenhardt. La mesure, l'élégance de cet admirable film qu'est *Le Rendez-vous de minuit* cachent aussi un second sujet sous le premier. Bon. Je suis aussi vaguement protestant, et me voici donc encore coupable, par un détour inattendu, de dire du bien des gens de la même maison. Passe-moi les psaumes, je te rendrai des cantiques, nouvelle version de la rhubarbe et du séné. Tant pis, je prends le risque.

Pierre KAST.

Le réel et le fictif

LES OLIVIERS DE LA JUSTICE, film français de JAMES BLUE. *Scénario :* Jean Pelegri, Sylvain Dhomme, James Blue, d'après le roman de Jean Pelegri. *Images :* Julius Rascheff. *Musique* : Maurice Jarre. *Interprétation :* Pierre Prothon, Saïd Achaibou, Mohamed Bennour, Marie Decaitre, Boralfa, Mathilde Gau,



Jean Pelegri dans *Les Oliviers de la justice,* de James Blue.

Kaoudoune, Amar Metchiek, Fatima Moktari, Ali Moulahcène, Jean Pelegri, Huguette Poggi, Djama Precigout, Gesomina Ros, Alexandre Sagols, Mohamed Saour, Bounedine Sekkal, Mustapha Smaili, Josiane Solal, Lucienne Terrades, Nadine Vila. *Production :* Studios Africa (Georges Derocles), 1962.

« *Pour moi, le film est un paysage. Pour surprendre un paysage, il faut l'avoir regardé dans tous les sens. Il faut avoir subi ses harmonies, ses accords, ses contradictions. Il faut avoir compris son passé, son présent. Il faut y voir un homme.* » (J. Blue.)

Jean Rouch avait planté sa caméra en Afrique noire, sur les lagunes d'Abidjan, Mario Ruspoli, aux Açores et en Lozère, avait tiré de l'oubli baleiniers et paysans : personne n'avait encore réalisé un film qui traitât du problème algérien. Les reporters de la télévision et de *Cinq colonnes à la une* avaient pu s'annexer ce domaine, abandonné par les cinéastes. Pourtant, grand prix catholique de littérature 1960, un pied noir, Jean Pelegri, cherchait depuis deux ans à faire de son livre, *Les Oliviers de la justice,* un film qui puisse, mieux encore que la presse, servir la cause de son pays. Une première adaptation en fut écrite par Sylvain Dhomme, mais fut abandonnée par Pelegri, parce qu'on voulait tourner le film... en Corrèze. Il eut alors la chance de rencontrer G. Derocles, producteur et propriétaire de studios, travaillant en Algérie avec des techniciens algériens, et James Blue, jeune

américain de trente ans, ancien élève de l'IDHEC, puis assistant de production dans une chaîne de T.V. américaine, et, finalement, réalisateur en Algérie où il tournait depuis deux ans des courts métrages burlesques dans la tradition de Mack Sennett, ainsi que de très beaux documentaires sur ce pays tellement semblable à son Oregon natal. Les idées et méthodes de travail des trois hommes correspondaient et se complétaient parfaitement.

En décembre 1960, Pelegri et Blue s'enfermèrent dans une chambre parisienne et, durant deux mois, écrivirent ensemble l'adaptation. Le dernier point de la continuité dialoguée tombait en février 1961. En août, ils se retrouvèrent à Alger pour écrire le découpage. Toujours ensemble, ils repérèrent les décors (tous naturels), cherchèrent et engagèrent les acteurs (1).

Le premier tour de manivelle, fixé impérativement au 11 septembre en raison des dates limites de vendanges, fut donné alors qu'il manquait encore la moitié des acteurs et qu'il n'y avait ni chef opérateur, ni assistant réalisateur, ni maquilleuse. Ceux-ci n'arrivèrent que plus tard.

Le premier plan à tourner montrait le père en contemplation devant les cuves et apprenant l'arrivée des chômeurs, venus chercher du travail à la ferme. Or, l'acteur prévu pour interpréter le rôle du père n'étant pas encore là, on le fit doubler par Pelegri, de telle façon que le visage, dissimulé par le casque colonial, dans l'ombre, soit méconnaissable. Ce fut, commencée par hasard, la seconde expérience de Pelegri acteur, qui garda le rôle (2).

Au cours de la même séquence, les chômeurs, sermonnés par le père, s'éloignent en agitant les bras et soulevant un nuage de poussière. Or les figurants prévus pour cette scène refusèrent, au dernier moment, de tourner, à l'instigation d'un mot d'ordre F.L.N. Toute l'équipe, Blue en tête, revêtit de vieux habits et remplaça les figurants récalcitrants, s'éloignant dans un nuage de poussière pour compléter l'illusion. Le tournage fut ainsi émaillé d'incidents de ce genre, souvent imputables au contexte politique.

A la différence de Rouch, Blue et Pelegri ne partageaient pas avec leurs acteurs le choix des séquences et l'évolution de l'intrigue. Ils étaient vraiment les seuls auteurs. D'ailleurs, très peu savaient ce qu'était le film, présenté le plus souvent comme un documentaire anodin sur la culture des vignes. Ni le titre du roman, ni le nom de Pelegri ne furent prononcés, pour éviter des complications inutiles et dangereuses, et, durant toutes les opérations de tournage, le clap porta un faux nom : celui de *Vendanges*, qui figure encore sur les copies de laboratoire.

Ce qui éloigne encore le film de Blue et Pelegri de ceux de Rouch, c'est la volonté délibérée d'introduire dans la réalité un certain pourcentage de fiction et aussi de mélanger le subjectif et l'objectif. Utiliser pour peindre ce qui est subjectif, des méthodes objectives, ce qui est objectif, des méthodes subjectives.

Il y a d'abord la définition d'une « histoire » conventionnelle, contrairement à Rouch qui ne prétend filmer que le vrai. Le film, accepté d'emblée comme un récit fictif, est ensuite découpé en tranches différentes dont l'alternance, du passé au présent, renforcera la conjonction incessante de la fiction et de la réalité. D'une part, le passé sera constitué de séquences essentiellement subjectives, puisque revues en souvenir par Jean.

Blue et Pelegri ont donné à ces deux niveaux de leur film deux traductions différentes, pour ne pas dire opposées. Les séquences du passé, subjectives et

---

(1) Tous sont des amateurs et furent souvent engagés par petites annonces. Les enfants sont les voisins de l'appartement que Blue occupait à Bal-El-Oued; l'acteur principal, un ouvrier agricole. Aucun n'avait une quelconque expérience du théâtre ou du cinéma.

(2) Il fut le commissaire du *Pickpocket* de Bresson. Cette rencontre eut une grande importance pour Pelegri, car c'est Bresson qui lui fit découvrir les richesses du cinéma. Ce fut lui qui lui donna envie de porter son livre à l'écran. Avec Bresson, il comprit aussi ce qu'était la direction d'acteur et le rôle essentiel des regards. Le regard de Jean, Blue et Pelegri le découvrirent dans la cour d'une ferme de Blida : le jeune homme accepta de tourner dans le film et en devint l'acteur principal. Mais, s'il a la voix des héros de Bresson, cela n'est dû qu'au hasard.

bourrées de mythes (3), sont traitées dans une technique objective : une photo claire, soignée et tramée; des plans géométriquement composés; un cadrage net et large, comme dans le western. Car, dans le passé de Jean, comme dans le western, les valeurs étaient bien établies, bien situées. Comme les cow-boys, Jean savait alors où était le bien et le mal, tandis que, désormais, toutes les valeurs sont bouleversées et il ne sait plus où se trouve la vérité. Les séquences du présent sont donc vues subjectivement, à travers les yeux de Jean : le montage est brutal ; la photographie, durement contrastée ; le cadrage, peu soigné. La caméra tremble et tressaute, l'image restitue le chaos de la ville et l'œil se perd à chercher aux quatre coins de l'écran ce qui est vraiment important, tandis que Jean cherche où se trouve la vérité, au milieu de l'éclatement des valeurs.

Blue et Pelegri utilisaient donc la caméra comme un catalyseur. Ainsi, lorsque, européen, vous vous promenez (en 1961) dans un bidonville algérois, les yeux se détournent, d'autres sont hostiles, d'autres, ironiques, d'autres accueillants. Les enfants se cachent ou vous sourient. Avec une caméra (4), les réactions sont identiques et n'apparaissent qu'avec plus d'évidence. Ce qui est objectif au cours de la prise de vues devient donc subjectif au moment de la projection. Blue et Pelegri le savaient et recherchaient cet effet, nécessaire à leur but.

Enfin, l'étrange chassé-croisé du réel et du fictif marqua continuellement le film, soit qu'il ait été provoqué par les auteurs, soit qu'il n'ait été dû qu'au hasard. Ainsi la mère de Jean, dans le film, avait elle-même perdu son mari deux ans auparavant. Malgré le caractère fictif du rôle, elle se trouvait donc, au moment de la « mort du père », remise en situation, c'est cela, sans doute, qui lui permit de trouver un indéniable sens du geste à faire : c'est effectivement la scène qu'elle joue avec le plus de vérité. Boralfa, personnage réel qui avait inspiré à Pelegri son roman, ne savait pas lire. Avant la prise de vues, Blue et Pelegri lui lisaient le dialogue et lui expliquaient les points essentiels qu'il devait absolument développer. Ils lui laissaient ensuite le loisir de remanier le texte à sa guise, dans sa langue, avec sa syntaxe. Quand les caméras tournaient, Pelegri se plaçait à côté de l'acteur, en dehors du champ. — « M'sieur Jean ! » n'indique pas tant le Jean du film que Jean Pelegri, à qui Boralfa racontait, une fois de plus, son histoire et qui, de derrière la caméra, le regardait en hochant la tête pour lui répondre. Ainsi, Boralfa acteur était « remis en situation » par rapport à Pelegri, ce qui lui permettait de retrouver la véritable dimension du réel. Ce n'est pas sans rappeler la méthode de l'Actors' Studio.

Inversement, la caméra donnait à la réalité une certaine teinte de fiction : lorsque la tante Louise réclame le génocide, elle exprime ses sentiments réels (l'actrice étant, comme la quasi totalité des européens à ce moment-là, sympathisante OAS), en présence de Boralfa et des autres Musulmans de l'équipe. Or, bien qu'ils aient eu conscience de cette position, cela n'en restait pas moins pour eux « du cinéma », à cause de la caméra. Il n'y eut jamais d'accrochages entre les Européens et les Musulmans de l'équipe, même politiquement ennemis.

C'est peut-être là le seul point où Blue et Pelegri rejoignent Rouch, puisque leurs films ont rassemblé des gens qui s'ignoraient. Mais, en même temps, ils acceptent ce que Rouch évite et camoufle : la fiction, ce qui nous donne un document bien différent de ceux que filment les reporters d'actualités. On peut dire que *Les Oliviers de la Justice* sont un faux *Cinq Colonnes à la une*, fabriqué de toutes pièces, mais remis en situation. Au cours de la séquence de déminage, la bombe est fausse, placée par les militaires complices des cinéastes. Les barrages aperçus à plusieurs reprises sont placés à la demande de la production, mais la foule croit la bombe vraie et les passants sont réellement fouillés. Par contre, de vraies rafales éclataient parfois à l'improviste, au cours d'un

(3) Le mythe des oliviers : l'oliveraie sous laquelle se déroule la scène du canal d'irrigation tend à faire croire à l'existence de nombreuses oliveraies semblables. Ce qui est faux. A noter également le mythe du 14 Juillet, de l'Algérie fertile, celui de la colonisation.

(4) L'équipe n'eut presque jamais besoin d'une protection militaire. Parfois, pour aller plus vite, dans les quartiers dangereux, deux caméras tournaient simultanément.

enregistrement en son direct. Elles furent effacées. Les rafales que l'on entend dans le film ont été enregistrées à Paris, en studio. Rouch laissait le hasard engendrer l'art et la *réalité*, Blue et Pelegri ont proposé d'autres voies au cinéma-vérité. De Gaumont-actualités à Renoir et à Hawks, en passant par Rouch, Blue et Pelegri, peut-être la boucle, finalement, sera-t-elle bouclée ?

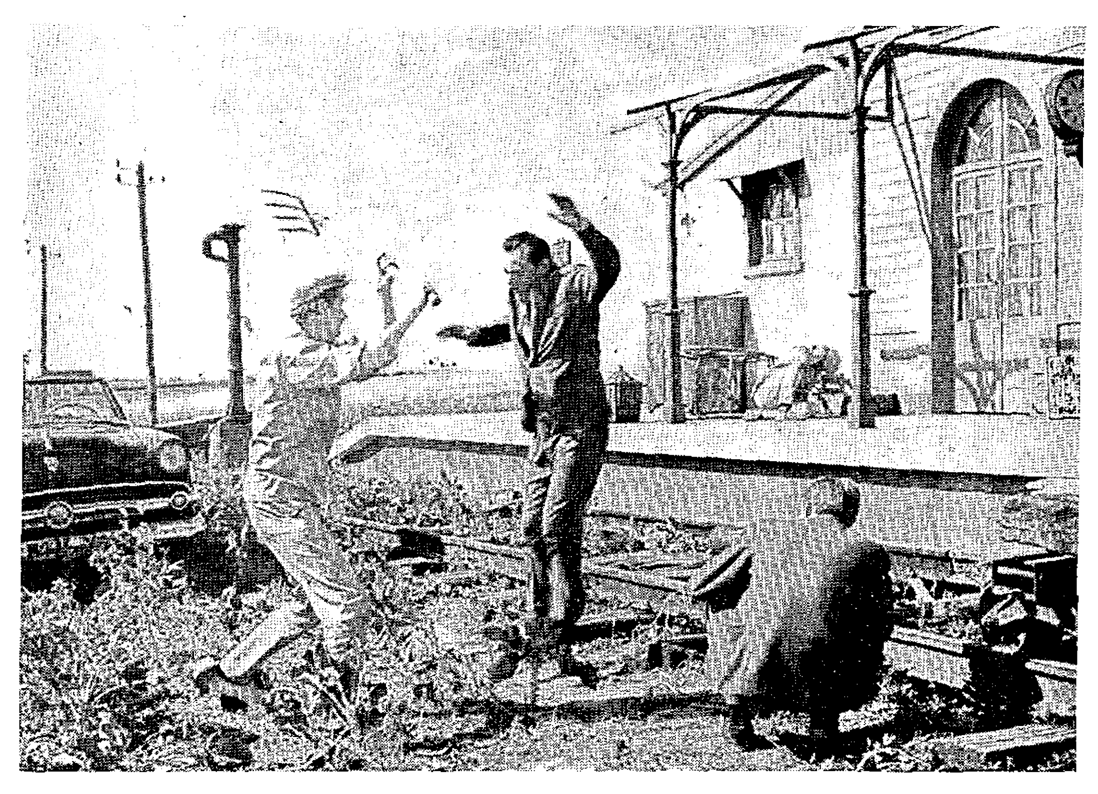
Jean-Michel MEURICE.

Le mécano de la trottinette

UNE GROSSE TETE, film français en Franscope, de CLAUDE DE GIVRAY. *Scénario :* Claude de Givray et François Truffaut. *Images :* Michel Kelber. *Musique :* Michel Legrand. *Décors :* Robert Clavel. *Interprétation :* Eddie Constantine, Georges Poujouly, Alexandra Stewart, Jean Galland, Christian de Tilière, Lucien Blondeau, Liliane David, Geneviève Galéa, « Les Chaussettes Noires ». *Production :* Paris Overseas, Belmont Films, 1961. *Distribution :* Films Fernand Rivers.

L'*a, b, c* du comique cinématographique, qu'est-ce au juste ? Je ne suis pas spécialiste du rire à l'écran, pourtant il me semble que : 1° Choisir un décor aussi inattendu que possible, et de préférence abandonné, quasiment à l'écart de toute vie civilisée, où celle-ci ne fera guère parler d'elle que par quelques dérisoires envois téléguidés de ses plus cocasses manifestations (flics, fous chantant, étranges mécaniques, TSF éraillée), exemple Morainvilliers ou Saint-Marc-sur-Mer ; 2° Y changer de leur destination première tout ou partie des objets que le hasard a naguère rassemblés en ce lieu, en respectant non plus l'ordre logique (si tant est qu'il y en eût jamais un), mais l'ordre poétique, celui que désormais la fantaisie seule du nouveau locataire lui suggère ; 3° Faire s'y mouvoir des personnages tombés de la lune, soigneusement typés, mais tous d'abord excellents acrobates (pas de vrai comique sans quelque performance sportive à la clef), ayant peut-être la tête à l'envers, mais sachant au besoin retomber sur leurs pieds ; 4° Faufiler discrètement sa caméra entre les herbes environnantes et surveiller les événements du coin de l'œil, avec assez de nonchalance pour ne pas faire fuir trop tôt la rêverie, assez de rigueur aussi pour permettre au moment voulu l'irruption (qui dès lors ne saurait tarder) du comique ; 5° Celui-ci se déclenchant ensuite, *sui generis* en quelque sorte, ne point l'affoler par une sarabande grossière, mais favoriser au contraire son envol et en même temps (c'est l'opération la plus délicate) son acclimatation — pour cela, une seule règle, qui est d'or et ne souffre point d'exceptions : *trouver le rythme* (ce ne sera pas avant vingt, vingt-cinq minutes de patiente recherche), et lorsqu'on l'a enfin capturé (il n'y faut qu'un peu de souplesse du jarret), le garder, non pas prisonnier, mais, si j'ose dire, ronronnant. Keaton, les Marx, Fields, Tati, c'est cela, avec le génie. L'auteur d'*Une grosse tête*, c'est cela aussi, avec un drôle de talent tout neuf qui porte déjà ses fruits. (Dans le jeune cinéma français, je serais bien en peine d'en citer un seul autre : aucun rapport, est-il besoin de le souligner, avec les Robert — Yves ou Dhéry — de sinistre mémoire.)

Ce mode d'emploi, notez bien, je ne le garantis pas absolument. Il peut y avoir quelques ratés dans la machine une fois mise en marche. Celle dont je parle, et qui cahote encore un peu, porte un modeste brevet, *d, e, f, g* (de l'élève fortiche Givray). Pour le moment, elle est évidemment encombrée de menues scories, agréables d'ailleurs à dénombrer lorsqu'elles prennent l'allure de *private jokes* de derrière les fagots : le coup du père Franju, le tramway conduisant Blanche Dubois à *la maternité*, *Rosebud*, la cascade du bois de Boulogne, l'homme à l'oreille coupée, Herr Doktor Mabuse, le plan hitchcoquin de Poujouly allongé se grattant avec une cuiller à cocktail l'orteil de sa jambe plâtrée, sans compter quatre ou cinq allusions (fines) au Mammouth Circus de *Lola Montès*... Tout cela ne vaudrait pas la peine qu'on le relève, si ce n'était fort habilement amené dans la conversa-



Eddie Constantine et Georges Poujouly (de dos), dans *Une grosse tête*, de Claude de Givray.

tion, je veux dire dans la syntaxe filmique, par tous ces clins d'œil gentiment chamboulés ; il y a, et cela fait partie de la recette, un art du zigzag, de la digression, du coq à l'âne qui ne porte pas forcément l'appellation contrôlée Godard ou Truffaut, mais peut aussi bien avoir sa dynamique propre, celle que justement lui imprime un héritier désinvolte de la grande tradition burlesque. Cet art du calembour visuel, dont l'auteur du *Pianiste* paraît peu à peu se détacher (ce qui est grand dommage, à mon sens), Givray le possède au plus haut degré.

J'ai parlé tout à l'heure du décor, en imagineriez-vous de plus attrayant que celui-ci (c'est au point que je ne peux résister à la tentation de vous le décrire) : une baraque baroque en pleine nature, mi-gare de province française 1900 désaffectée, mi-saloon de western aux petites portes battantes, avec un bout de voie ferrée envahie par les ronces, des pneus épars, un horizon verdoyant à perte de vue... Où le réalisme, en 1962, va-t-il se nicher ? Eh bien, pourquoi pas, dans *Une grosse tête*. Les personnages ? Trois ou quatre suffisent à notre jubilation : Mathurin, Napoléon, Georges et Alexandra. Un vieux renard, un cheval de retour (dont c'est incontestablement le meilleur rôle, depuis *Repris de Justice*), un jeune kangourou sautillant, et — par bonheur enfin — une ravissante pouliche qui remet les choses en ordre, tout en foutant la pagaïe. Autour d'eux, croqués de dent de maître, de truculents comparses dont je détacherai, car particulièrement réussis pour mon goût, un Jean Galland en pleine forme et deux voyous à casquette comme Pierre Prévert les ai-

mait : ressemblance fortuite, je me hâte de le préciser, car ce dernier n'aurait jamais eu l'idée de leur administrer la râclée mémorable qu'ils reçoivent ici, et de les faire revenir intacts à la charge, tels d'authentiques héros de *cartoons.* L'ambiance exacte (que suggère en fin de compte le rythme et le rythme seul) étant celle de *Johny Guitare,* revu et corrigé par Lucky Luke. Et pour rendre le tout plus enivrant, un parfum de *kart* du tendre... Autant de choses qui, je vous l'assure, valent bien un petit détour.

J'en sais, naturellement, qui préféreront s'en tirer avec des « *hi hi* » satisfaits. Réjouissons-nous plutôt, et hautement, de voir enfin nos écrans peuplés de j vrais, et néanmoins boute-en-train (*au lieu de tels* J 3 à gueule d'enterrement, hypocrites et pisse-froid, comme on en faisait hier, et dont quelques-uns sévissent encore), en attendant la venue, que sur cette lancée nous sommes à présent en droit d'espérer, d'un nouveau, et si souvent réclamé en vain, *k* extraordinaire.

Claude BEYLIE.

L'abondance des matières nous force à reporter au mois prochain les critiques de *Vanina Vanini, L'Amour à vingt ans, Le Village des damnés, Placido, Killer's Kiss.*

FILMS SORTIS A PARIS DU 6 JUIN AU 3 JUILLET 1962

8 FILMS FRANÇAIS

L'Amour à vingt ans. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Le Cœur battant. — Voir critique de Pierre Kast, dans ce numéro, page 54.

Les Collants noirs, film en Scope et en couleurs de Terence Young, avec Cyd Charisse, Zizi Jeanmaire, Moira Shearer, Maurice Chevalier et les ballets Roland Petit. — Le film est à très peu de chose près (ce peu a nom Zizi Jeanmaire) aussi exécrable que les *Amants de Teruel,* car Rouleau n'avait jamais raté qu'une danse, un décor, une couleur, ici on en rate beaucoup.

Conduite à gauche, film de Guy Lefranc, avec Marcel Amont, Dany Robin, Henri-Jacques Huet, Noël Roquevert. — Reprend, en rose, le thème que traita jadis en noir la *Colère des dieux.* Ce n'est pas une amélioration.

Le Dernier quart d'heure, film de Roger Saltel, avec Lucile Saint Simon, Georges Rivière, Dora Doll, René Havard. — A l'image d'un célèbre quart d'heure que nous dûmes, naguère, à l'actualité, celui-ci repose sur une grosse astuce mal ficelée, destinée à faire patienter les gens.

Une grosse tête. — Voir critique de Claude Beylie, dans ce numéro, page 60.

Les Oliviers de la justice. — Voir critique de Jean-Michel Meurice, dans ce numéro, page 56.

Le Soleil dans l'œil, film de Jacques Bourdon, avec Anna Karina, Jacques Perrin, Georges Descrières, Nadine Alari. — Une fondamentale indigence qui cherche à se camoufler derrière le faux brillant de recettes pseudo-nouvelle vague. Anna Karina réussit à tirer son épingle du jeu.

8 FILMS AMERICAINS

The Fiercest Heart (*Les Révoltés du Cap*), film en Scope et en couleurs de George Sherman, avec Stuart Whitman, Juliet Prowse, Ken Scott, Raymond Massey, Geraldine Fitzgerald, Rafer Johnson. — Pseudo-western africain, aussi déplaisant qu'ennuyeux, fabriqué grâce aux plus mauvaises toiles peintes de la Fox.

The General (*Le Mécano de la Générale*). — Voir article de Buster Keaton dans notre numéro 130.

Harold's Lloyd World of Comedy (*Le Monde comique d'Harold Lloyd*). — Montage, fait par Harold Lloyd, d'extraits de ses principaux films.

Killer's Kiss (*Le Baiser du tueur*). — Voir note dans notre prochain numéro.

Jack, the Giant Killer (*Jack, le tueur de géants*), film en couleurs de Nathan Juran, avec Kervin Mathews, Judi Meredith, Walter Burke, Torin Thatcher. — On n'a retenu du fantastique que les facilités, non la rigueur ; avec ces facilités, construit un scénario bêtifiant, tourné à l'aide de trucages laborieux dont pas un ne fait illusion.

Parrish (*La Soif de la jeunesse*), film en couleurs de Delmer Daves, avec Claudette Colbert, Karl Malden, Troy Donahue. — Les jeunes gens sont campés avec un minimum de justesse, ce qui rend le film un peu moins mauvais que *Ils n'ont que vingt ans*. Pour le reste, ne vaut guère mieux. Belle photographie de Harry Stradling.

Ring of Fire (*Le Cercle de feu*), film en couleurs d'Andrew Stone, avec David Jansen, Joyce Taylor, Franck Gorshin, Joel Marston. — Un petit groupe, entraîné dans une aventure plus ou moins spectaculaire, tel est le sujet perpétuellement traité par Andrew Stone. Il s'en tire platement, mais consciencieusement, avec une certaine adresse dans les morceaux de bravoure.

The Village of the Damned (*Le Village des damnés*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

10 FILMS ITALIENS

I due nemici (*Le meilleur ennemi*), film en Scope et en couleurs de Guy Hamilton, avec David Niven, Alberto Sordi, Michael Wilding, Amadeo Nazzari. — Cumule la platitude anglaise et la roublardise italienne.

Jessica (*La Sage-femme, le curé et le bon Dieu*), film en Scope et en couleurs de Jean Negulesco, avec Maurice Chevalier, Angie Dickinson, Noël-Noël, Gabriele Ferzetti, Agnes Moorehead, Sylva Koscina, Marcel Dalio, Danielle de Metz. — Même le public du *Normandie* s'en est dégoûté.

Il mostro dagli verdi (*Le Monstre aux yeux verts*), film de Romano Ferrara, avec Michel Lemoine, Jany Clair, Maja Brent. — Science-fiction à prétentions moralisatrices. Ratage total sur tous les plans.

Ponzio Pilato (*Ponce-Pilate*), film en Scope et en couleurs d'Irving Rapper et G.P. Callegari, avec Jean Marais, Jeanne Crain, Basil Rathbone, Leticia Roman, Massimo Serato, Roger Treville, John Drew Barrymore. — Ç'aurait pu être un très grand rôle pour Marais, malheureusement, le film est d'une totale pauvreté.

I Tartari (*Les Tartares*), film en Scope et en couleurs de Richard Thorpe, avec Orson Welles, Victor Mature, Liana Orfei, Arnoldo Foa, Bella Cortez, Folco Lulli. — Laid et ridicule. Déracinés, les réalisateurs américains perdent jusqu'à leur savoir-faire.

Terrore dell' Oklaoma (*La Terreur de l'Oklahoma*), film en Scope de Mario Amendola, avec Maurizio Arena, Delia Scala, Alberto Bonucci. — Un ou deux gags noyés dans un déferlement de bêtise et de vulgarité tout juste digne d'une scène de patronage campagnard.

Ursus e la ragazza tartara (*La Fille des Tartares*), film en Scope et en couleurs de Remigio del Grosso, avec Joe Robinson, Roland Lesaffre, Ettore Manni, Grazia Maria Spina, Akim Tamiroff. — R. del Grosso, « auteur complet », confère par moment un certain brillant à ce film gentillet, mais bien faible.

La vendetta di Ursus (*La Vengeance d'Ursus*), film en Scope et en couleurs de Luipi Capuano, avec Samson Burke, Wandisa Guida, Livio Lorenzon, Nadine Sanders. — Un sous-produit d'Hercule dans un sous-produit du peplum. Navrant.

Vanina Vanini. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Via Margutta (*La Rue des amours faciles*), film de Mario Camerini, avec Antonella Lualdi, Gérard Blain, Franco Fabrizi, Cristina Gajoni, Yvonne Furneaux. — Comme se garde bien de l'indiquer le titre français, la Via Margutta est la rue des artistes ratés. Camerini devrait bien y retourner.

2 FILMS ANGLAIS

The Frightened City (*L'Enquête mystérieuse*), film de John Lemont, avec Herbert Lom, John Gregson, Sean Connery, Alfred Marks, Yvonne Romain. — Enquête londonienne de Scotland Yard.

The Valiant (*Alerte sur le Vaillant*), film de Roy Baker, avec John Mills, Ettore Manni, Roberto Risso, Robert Shaw, Liam Redmond, Ralph Michel. — Une fausse bonne situation tirée d'une pièce de théâtre, filmée selon toutes les *conventions* chères au cinéma anglais, de guerre ou non.

1 FILM AUTRICHIEN

Adorable Julia, film d'Alfred Weidenmann, avec Lilli Palmer, Charles Boyer, Jean Sorel, Jeanne Valérie, Charles Régnier, Thomas Fritsch. — Voir le compte rendu de Cannes dans notre précédent numéro.

1 FILM BRESILIEN

O pagador de promesa (*La Parole donnée*), film de Anselmo Duarte, avec Leonardo Vilar, Gloria Meneses, Dionisio Asevedo, Norma Benguel. — Voir le compte rendu de Cannes, dans notre précédent numéro.

1 FILM ESPAGNOL

Placido (*Placido*). — Voir note dans notre prochain numéro.

1 FILM HONGROIS

Quand les canons se sont tus, film de Lazslo Ranody, avec Klari Tolnay, Lazslo Banhidi, — Conjugue les défauts et les tics du néo-réalisme italien et du réalisme poétique français d'avant-guerre.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union francaise**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nos 3, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 NF**
	78, 100, 118, 126, 130	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 71, 80.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisé** Nos 51 à 100 .... **3.00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1962.

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 3 NF.